المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق

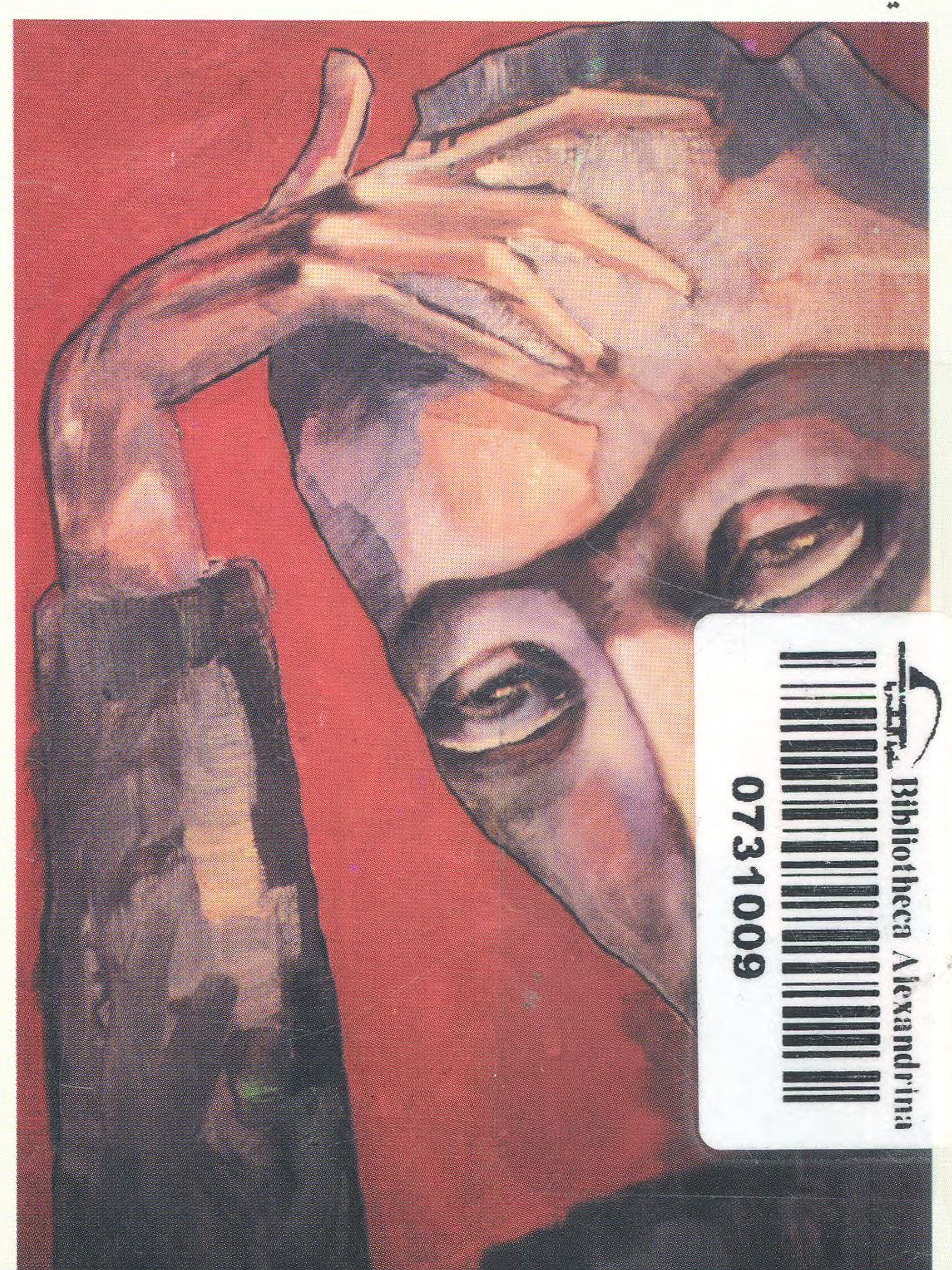
الرواية السورية المعاصرة

الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة

أعمال الندوة المنعقدة
في ٢٦ و٢٧ أيار ٢٠٠٠

بإشراف

جمال شحيّد وهايدي توليه



الرواية السورية المعاصرة

الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة

لوحة الغلاف : سارة شمّة

الصور الداخلية : دومينيك ماليه

المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق
ص ب ٣٤٤ دمشق، سورية
هاتف : ٣٣٣٠٢١٤ (١١ ٩٦٣) - فاكس : ٣٣٢٧٨٨٧ (١١ ٩٦٣)
www.univ-aix.fr/ifead
ifead@net.sy

أُخرج هذا الكتاب
في قسم المطبوعات في المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق
تمت العمليات الفنية في مركز الشريف
وتمت طباعته في مطابع ألف باء الأديب

(طُبع في سورية، تشرين الثاني ٢٠٠١)

رقم المطبوعة 193
الترقيم الدولي 2-901315-69-0

المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق

الرواية السورية المعاصرة

الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة

أعمال الندوة المنعقدة

في ٢٦ و٢٧ أيار ٢٠٠٠

بإشراف

جمال شحيّد وهايدي توليه



دمشق

٢٠٠١

فهرس الموضوعات

مُفْتَتَح *

عُقدت في ٢٦ و٢٧ أيار من عام ٢٠٠٠ ندوة "الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة في الرواية السورية المعاصرة" التي نظّمها في دمشق المعهد الفرنسي للدراسات العربية وشارك فيها حوالي ٢٥ روائياً وباحثاً. ولأن الندوة لاقت إقبالاً متميّزاً لدى الأخصائيين والمتابعين الذين لمسوا جديّة المداخلات وعلو مستواها، فإنني سأحاول في هذه التوطئة العودة إلى خلفية الرواية العربية في سورية واهتمام المعهد الفرنسي للدراسات العربية بتطورها، ثمّ سأعرّج على المداخلات الإبداعية والنقدية التي قدّمت في هذه الندوة. ويكون ذلك بمثابة تقويم للندوة ونقد ذاتي لها، يهدف إلى تجنّب الثغرات، قدر المستطاع، في تنظيم ندوات أخرى حول الأدب والفكر في سورية.

١ - الجذور الروائية الشامية :

لا بدّ لمن يريد دراسة الجذور الثقافيّة للرواية في سورية أن يعود إلى أصول السرد العربي القديم المتمثل بالحكايات والمقامات والقصص الشعبية، والتي استمرت عفوياً في أساليب السرد الشعبي. بيد أنني هنا أضرب صفحاً عن هذا الجانب، لأصل إلى بدايات المتون السردية الحديثة التي ظهرت في حلب إبان النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ولكنني قبل ذلك أودّ أن أوضّح الغموض الذي تنطوي عليه كلمة "شامي".

لا شك أنّ مصطلح "بلاد الشام" كان مصطلحاً أوسع وأشمل جغرافياً من مصطلح "سورية" التي اقتطعت منها بقاع وبقاع، فضاقت رقعتها وظهرت تسميات جغرافية جديدة وحدود جديدة وانتماءات جديدة. ولهذا يصعب على الباحث أن يتخطى هذه الحدود الجديدة كيلا يصدم بعض الحساسيات. فعندما نتكلم مثلاً عن جرجي زيدان نجد أن عائلته من جنوب سورية وانتقلت من ثمّ إلى جنوب لبنان الذي كان تابعاً لولاية دمشق ثمّ استقرّت في بيروت، وهاجر هو بعدئذ إلى

---

* . أدرجت المداخلات حسب تسلسلها أثناء الندوة.

الاسكندرية والقاهرة وأنتج في العاصمة المصرية معظم أعماله وأبحاثه ورواياته التاريخية الرائدة. فكيف يصنّف والحالة هذه؟ المصريون يطالبون به واللبنانيون والسوريون أيضاً، لا سيّما وأن الحدود بين سورية ولبنان لم تظهر إلا بعد أن توفي جرجي زيدان وشبع موتاً. في هذه الحالة إذن، يبقى المناخ الثقافي الشامي والمشرقي الذي كوّن شخصية زيدان الثقافية، هو المعيار الرئيسي لهويته الثقافية، بالرغم من ترسيم الحدود وزرع المخافر الصارمة عليها وبالرغم من جوازات السفر وتعقيدات تأشيرات الدخول.

وعليه، عندما نتكلم عن الرواية العربية في سورية، تبقى أبعاد هذه التسمية الجغرافية نسبية ومصطنعة في آن، ولكننا لضرورات الموقف سنعتمدها غير قانعين. فجميع الروائيين الذين دعتهم ندوتنا سوريون، حسب بطاقات هويتهم وجوازات سفرهم. ولكنهم يسبحون في هذا الفضاء الثقافي المشرقي، كأترابهم في لبنان والأردن وفلسطين. فما الفرق، بالله عليكم، بين الملامح الروائية التي تستشفّها عند وليد إخلاصي وحليم بركات مثلاً، وعند ابراهيم نصر الله والياس خوري ورشيد الضعيف وأحمد داوود وغالب هلسا وإميل حبيبي؟ وما الفرق بين الفضاء الروائي عند روائيين يعيشون في سورية ويحملون جوازات سفر مختلفة بسبب النزاع العربي الاسرائيلي؟ ومع هذا اقتصر الحضور الابداعي في ندوتنا على عدد من الروائيين السوريين فقط، ممّا أثار حفيظة آخرين علينا. فعذراً منهم، والحق على بطاقات الهوية.

فرنسيس المرّاش، والحق يقال، هو الرائد الأول والمؤسس الفعلي لهذا النوع الأدبي في ديار العرب الذي نسميّه "رواية" ففي روايتيه «غابة الحق» (حلب، المطبعة المارونية، ١٨٦٥) و«دار الصدف في غرائب الصدف» (بيروت، ١٨٧٢)، نرى أنه كان أوّل عربي كتب رواية وشقّ لها الطريق أمام غيره من الروائيين، كسليم بطرس البستاني («الهيام في جنان الشام» ١٨٧٠، «زنوبيا» ١٨٧١، «الهيام في فتوح الشام» ١٨٧٤) وجرجي زيدان («المملوك الشارد» ١٨٩١) ومحمد المويلحي («حديث عيسى بن هشام» ١٩٠٢) وفرح أنطون («أورشليم الجديدة أو فتح العرب بيت المقدس» ١٩٠٤) وجبران خليل جبران («الأجنحة المتكسرة» ١٩١٢) ومحمد حسين هيكل («زينب» ١٩١٣)[1].

---

١. د. حمدي السكوت: الرواية العربية الحديثة. ببليوجرافيا ومدخل نقدي (١٨٦٥-١٩٩٥). القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨ (٥ أجزاء).

ومع أن عدد الروايات "السورية" كان محدوداً حتى الحرب العالمية الأولى، بسبب الرقابة العثمانية الصارمة التي فُرضت على الكتب والمطبوعات، تبقى ريادة هذا الفن الجديد في الأدب العربي الحديث مرتبطة بفرنسيس المراش وبحلب التي كانت، وما زالت، منارة فكرية وأدبية وموسيقية، أنجبت العديد من الكتّاب والشعراء والمثقفين والفنانين. واعترافاً بفضل المرّاش على الفن الروائي، أقيمت هذه الندوة للتذكير بفضله ولدراسة مآل الرواية التي أسسها[٢].

٢- اهتمام المعهد الفرنسي بالدراسات الحديثة أيضاً :

كان المعهد الفرنسي للدراسات العربية في دمشق الذي ناهز من العمر ثمانين عاماً قد توجّه في فترة ما من تاريخه نحو قديم الحضارة العربية. ولكنه منذ السبعينات راح يهتم أيضاً بالعالم العربي الحديث وبمختلف أشكال تعبيراته الأدبية واللغوية والفنية؛ لا بل تضاعفت مقتنيات مكتبته (التي تعتبر أهم مكتبة اختصاصية حول المشرق العربي) من الدراسات الحديثة المكرسة للأدب والفكر والتاريخ وعلم الاجتماع والفنون والألسنية والسياسة والإناسة والأعراقية الخ... كما تضاعف الاهتمام بين الباحثين فيه بالدراسات المعاصرة، مما يدلّ على أن النظر إلى التراث لن يكتمل إلا إذا ارتبط بالحاضر المعيش. كان بعض المستشرقين القدامى يعتبرون أن الحضارة العربية الصرفة هي تلك التي سبقت الاحتلال المغولي، وأن كل ما أتى بعدها ذو قيمة زهيدة تكاد لا تذكر. لا بل كانوا ينظرون إلى التجديد في اللغة كجريمة لا تغتفر، كأنهم كانوا يريدون من اللغة العربية أن تتحنّط وتصبح بالتالي من اللغات المنقرضة، شأنها شأن السنسكريتية والإغريقية واللاتينية. ومن حسن الحظ أن هذه النزعة في الاستشراق صارت صفحة من صفحات التاريخ، إذ نشأت أجيال من المستشرقين الشباب الذين يهتمون بالعالم العربي المعاصر ويعتبرون أن الحاضر مكمّل للماضي وأن استشراف المستقبل منوط بتلك النظرة الشمولية التي لا تكتفي باجتزاء قطعة من الماضي وتعتبرها الكل بالكل.

---

٢. لمزيد من المعلومات حول الرواية السورية يمكن الرجوع إلى المصادر التالية : د. ابراهيم السعافين : «تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام؛ ١٨٧٠-١٩٦٧م» (بيروت، دار المناهل، ١٩٨٧)، نبيل سليمان : «الرواية السورية» (دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨٢)، د. فيصل سمّاق : «الرواية السورية، نشأتها وتطورها - مذاهبها» (دمشق، مطابع الادارة السياسية، ١٩٨٤)، سمر روحي الفيصل : «تجربة الرواية السورية» (دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٨٥).

وعليه، فإن المعهد الفرنسي دعا إلى هذه الندوة ورعاها، فله ولمديره يذهب شكرنا.

٣- أبحاث الندوة :

من بين جلسات الندوة الست (المكثفة كما رأى بعضهم)، تابعنا في جلستين شهادات ثمانية من الروائيين الكبار، بعد أن اعتذر حنا مينه وكوليت خوري لأسباب صحية. وفي هذه الشهادات تجلى وعي الروائيين لفنهم وبدا امتلاكهم ناصية التقنيات الروائية الحديثة وظهرت أبعاد المشروع الروائي العربي في سورية من خلال هؤلاء الروائيين الذين اخترناهم لطول باعهم في الكتابة الروائية ولرسوخ أقدامهم في الساحة الروائية العربية، مع أننا كنّا نتمنّى لو أننا تمكنّا من توسيع رقعة الشهادات بحيث تشمل عدداً أكبر من الروائيين الذين لهم حضورهم على الساحة الأدبية، ولكنّ ضيق المكان وذات اليد حالا دون ذلك، فلهم اعتذارنا.

وألقيتْ خلال الجلسات الأربع المتبقية أربع عشرة مداخلة نفيسة عن فضاء الرواية في سورية وتقنياتها وآفاقها وتطلعاتها. ودرست في هذه الأبحاث مقولات أساسية في صلب الكتابة الروائية السورية، منها تمثيلاً لا حصراً: الرواية والايديولوجيا (عبد الرزاق عيد)، السياسة مقتل للرواية (محمد كامل الخطيب)، الرواية والتاريخ (فيصل دراج وجمال باروت)، التقنيات السردية والتوهيم (بطرس حلاق)، الزمن الروائي والزمن التاريخي (حسان عباس)، الرواية والسيرة الذاتية (صبحي البستاني)، الفضاء الاجتماعي والفضاء الروائي (ايريك غوتييه)، المرأة كبعد روائي متميّز (هايدي توليه)، الجذور الثقافية الروائية عالمياً وعربيا (عبده عبود)، القص السوري عتيقاً وحديثاً (خيري الذهبي)، التراث مسروداً (كاتيا زخريا)، الواقع والمتخيّل الروائي (قاسم مقداد)، التذكّر والتقنية السردية (جمال شحيّد).

وتعالج بعض هذه الأبحاث عدداً من الروايات السورية المعاصرة: «وليمة لأعشاب البحر» لحيدر حيدر، «قصر المطر» لممدوح عزام، «فقهاء الظلام» لسليم بركات، «قصة حقيقية» للوقيانوس السميساطي، ثلاثية حنا مينه وعدد من رواياته، «رسمت خطاً في الرمال» لهاني الراهب، «أرض السياد» لعبد السلام العجيلي، «تراب الغرباء» لفيصل خرتش، «فردوس الجنون» لأحمد يوسف داود، «هشام أو الدوران في المكان» لخيري الذهبي.

وفي المناقشات التي كانت تلي الأبحاث طرحت أفكار كثيرة تدور حول تعدد الأصوات في الرواية والتناص والزمان والمكان وشعرية السرد واللغة الروائية والنسيج الروائي والشخوص

والتداعيات وتجربة النص المفتوح ... وكانت مشاركة الجمهور على درجة من المتابعة والوعي الفني بحيث أنها أغنت الندوة وفتحت أمامها آفاقاً جميلة .

* * *

يذهب شكري أولاً لجميع من ساهموا في إنجاح هذه الندوة ، وأخص بالذكر الأستاذ علي القيم مساعد وزيرة الثقافة والإرشاد القومي الذي شرّف ندوتنا بافتتاحه لها والأستاذ فيليب جورجيه المستشار الثقافي الفرنسي والأستاذ دومينيك ماليه مدير المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق ، والزميلة والصديقة هايدي توليه الأستاذة في جامعة باريس الثالثة التي ساهمت معي في التحضير لهذه الندوة ، واللجنة العلمية التي أشرفت على أعمال الندوة والمكوّنة من السيدتين سراب أتاسي ونادين معوشي والزميلين سهيل شباط وحسان عباس . كما أشكر الصديق محمد الذهبي وفريقه في الطباعة والتنضيد : السيدة رنا دروس والآنستين لينا خانمه ونديمة كريميد ، فبدونهم لما ظهرت أعمال هذه الندوة .

ويذهب شكري لجميع الروائيين والباحثين الذين ساهموا في أعمال هذه الندوة وللصحفيين الذين غطوا بمبادرة منهم أعمالها . وأشكر بخاصة الجمهور الذي واظب على متابعة الأبحاث وأثراها بمداخلاته المتميزة .

عسى أن تكون ندوة «الجذور الثقافيّة والتقنيات الروائية الجديدة في الرواية السورية المعاصرة» التي نزفّ أعمالها اليوم إلى قراء العربية ، مدخلاً لندوات أخرى تعالج خصوصية الأدب والفكر العربيين في سورية ، وهما -والحق يقال- يستحقان منا كل اهتمام ومتابعة .

جمال شحيّد

مقدمة

يضم هذا الكتاب نصوص الندوة التي عقدت في المعهد الفرنسي للدراسات العربية في ٢٦ و٢٧ أيار عام ٢٠٠٠، وكان موضوعها «الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة في الرواية السورية المعاصرة». ولقد نظمها كل من المعهد الفرنسي للدراسات العربية وجامعة باريس الثالثة (السوربون الجديدة)، وشارك فيها لمدة يومين متتاليين حوالي خمسة عشر باحثاً من سورية ومن فرنسا، وتسعة روائيين قدّموا شهاداتهم كمبدعين.

وقبل تقديم النصوص التي تشكّل متن هذا الكتاب، لا يسعنا أولاً إلا أن نشكر جميع الذين ساهموا في إنجاح هذا اللقاء الفرنسي السوري.

ونشكر بداية الاستاذ علي القيّم، معاون السيدة وزيرة الثقافة، الذي أصر على أن يعرب عن اهتمام وزارة الثقافة بهذا النوع من التظاهرات العلمية فقدم ليفتتح الندوة، كما نشكر الاستاذ دومينيك ماليه، مدير المعهد الفرنسي للدراسات العربية في دمشق الذي تفضّل ووضع تحت تصرف الندوة القاعات المناسبة وأمّن التمويل الضروري لعقد هذا اللقاء ولنشر الكتاب الحالي.

ويذهب شكرنا من ثمّ الى جامعة باريس الثالثة (السوربون الجديدة) ولا سيّما لفريق الاستقبال ١٧٤٣ (مركز الدراسات العربية ودراسات الشرق المعاصر) الذي مولّ إحدى المهمّات الضرورية لوضع برنامج الندوة بالتعاون مع الجانب الدمشقي. كما يذهب شكرنا لأعضاء اللجنة التنظيميّة المؤلفة من السيدتين سراب الأتاسي ونادين معوشي والسيدين سهيل شباط وحسان عباس، ولمكتب المطبوعات في المعهد الفرنسي، الذي أسدى لنا نصائح مفيدة وقدّم لنا دعمه في التحضير للندوة وفي إخراج هذا الكتاب وإصداره.

ويذهب شكرنا أخيراً للمشاركين من باحثين وروائيين الذين لبّوا دعوتنا فأتاحت مشاركتهم أن يقوم نقاش علمي هادئ حول الاشكاليات المطروحة؛ كما يذهب شكرنا أيضاً للجمهور الذي أثبت - بحضوره المستمر ليومي انعقاد الندوة، وبالأسئلة المتميّزة التي أثارها - اهتمامه الصادق بالأبحاث التي عالجت الأدب الروائي في سورية والأدب بعامة.

ونصل الى مضمون أعمال الندوة.

١ - الخطاب الابداعي وشهادات الروائيين :

عندما يتطرق الكتّاب لمسألة الجذور الثقافية لرواياتهم فإنهم يؤكدون جميعهم -ولو بأسلوب معكوس وتهكمي- أهمية التركة الأدبية والثقافية التي ورثوها في الشرق الأدنى، ويُجمعون على أنها منذ نعومة أظفارهم قد صقلت مخيلتهم وأحاسيسهم. ومن بين تركات الماضي، يحتل الأدب العربي الشعبي -شفهياً كان أم مكتوباً- مكان الصدارة، فتزدحم فيه الخرافات والأساطير المشرقية وينأى عن التراث الديني وعن الأدب القديم التالد. وإلى هذا التراث الأدبي والأسطوري بخاصة ينضاف الوسط الثقافي المحيط الذي ساهم بدوره في صوغ المشاعر؛ فهناك خصائص معمارية وطرق في التعامل مع المكان والحيّز المعيش، وهناك سمات تتجلى بها الطبيعة، وهناك أصوات وألوان وروائح -أي كل ما يشكّل العالم المحسوس- وهناك أيضاً الطقوس الاجتماعية والمنابع الثقافية المتعدّدة التي تشكّل نسيج المجتمع السوري، وكلها تؤلف ذلك المعين الذي نهل منه الروائيون وتلك الأرضية التي استمدوا منها غذاءهم.

وإلى هذه الجذور اليخضورية التي تغور بعيداً في التاريخ الجمعي والمعيش الفردي تنضاف عناصر سلبية عرفها تاريخ المنطقة المعاصر وتاريخ سورية وسكانها. فلقد تركت الهزائم العربية التي طبعت العالم العربي بميسمها خلال النصف الثاني من القرن العشرين، -وأحياناً بميسمها المأساوي- تركت بصماتها على الكتّاب، لا سيّما وأن مآثر أبطالهم في رواياتهم كانت تتناقض مع الخطاب المخاتل الذي حاول ذات يوم تحويل هذه الهزائم الى انتصارات.

ويأتي الأدب العربي الذي اكتشفه الروائيون العرب في صباهم أو في شبابهم، من خلال قراءتهم الروايات أحياناً أو من خلال مشاهدتهم أفلام السينما أو التلفزيون أحياناً أخرى، يأتي ليغرس جذوره الثقافية في حيّزهم الروائي. واعتبر الروائيون أن هذا اللقاء مع المتخيّل الغربي هو لقاء انفتاحي وسّع آفاقهم وخولّهم بالتالي إلقاء نظرة جديدة على ثقافتهم وتثمين خاصيّاتها، كما وعى بعضهم ضرورة العمل للحفاظ على هذه الخاصيات.

في ما يتعلق بالتقنيات الروائية، تميّز خطاب الروائيين عموماً بغياب التنظير الصارم. إذ يرى معظمهم أن التقنيات منوطة بالموضوع المعالج، وأنها تتطور باستمرار ويجب بالتالي تجاوزها. إضافة الى ذلك، فإنهم لا يرون فيها عنصراً تقليدياً أو مجدداً، لأن المشكلة لا تقوم على الخضوع لأنماط محددة، وإنما على جعل التقنيات تتلاءم مع مشروع الروائي. بيد أن بعض الشهادات تنوّه ببعض المشاغل الأساسية، فمنهم من ركّز على مقولتي المكان والزمان البعيدتين عن المسائل الرئيسية

التي يطرحها الشخوص، والثنائيتين عن علاقة النمط الحقيقي والنمط المتخيَّل. ونلاحظ أخيراً أن أحد المداخلين الروائيين يرى -ربما مصادفة- أن الرواية يجب أن تقدم للقارئ رؤية للعالم وقيماً له وأن إحدى وظائف الأدب هي أن تتيح للكاتب الغائص في تناقضات العالم، أن يستكمل بناء هذا العالم. والى هذه الشهادات التي قدمها الروائيون ينضاف خطابان: الخطاب النقدي والخطاب التحليلي. ويتصدى هذا الأخير إما للخطاب النقدي بعامة وإما لعدد من الروايات، كما اتضح في معظم الحالات.

٢- الخطاب النقدي:

يأخذ كل من محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد -وكلّ بأسلوبه- على الرواية السورية أنها استمدّت جذورها من الكتب الدينية ومن الشعر ومن الخطابة التقليدية، وأنها ما زالت تستعمل لغة بعيدة عن لغة الحياة اليومية وعن لغة الأدب الشعبي. وهناك هنات أخرى كثيرة، كما يريان، منها أن الخطاب الروائي السوري الأحادي الصوت يتعارض مع تعددية الأصوات الخاصة بالرواية التي يفترض فيها أن تكون نوعاً أدبياً يعبّر عن مجتمع ديموقراطي، ومنها أيضاً أن الرواية السورية تكاد تخلو من تجسيم الواقع الذي يتدخل فيه العنصر السياسي تدخلاً مباشراً (محمد كامل الخطيب) أو الذي تهيمن عليه المفاهيم الايديولوجية الخاصة بالتجربة (عبد الرزاق عيد) أو الذي يظهر فيه متخيَّل أسطوري يتعارض بحد ذاته مع العقلانية الحديثة (عبد الرزاق عيد)، أو الغياب شبه الكامل لرؤية متماسكة عن العالم (محمد كامل الخطيب). وقد تشكّل مجمل الهنات التي حاول عبد الرزاق عيد إبرازها في تحليله لرواية «وليمة لأعشاب البحر» انعكاساً للواقع الاجتماعي السوري. إن هذا الخطاب النقدي المنظَّر له إلى حدّ ما في النقد الاجتماعي تارة، وتارة أخرى في النظريات اللغوية والأدبية، وطوراً في الاثنين معاً، يتعرّض لمعارضة جزئية على الأقل ظهرت في شهادات الكتّاب أنفسهم، كما ظهرت أيضاً في الخطاب التحليلي.

٣- الخطاب التحليلي:

لقد انكبّ مداخِلان، الأول بطريقة لا مباشرة والثاني بطريقة صريحة، على دراسة نوع من أنواع الخطاب النقدي. وكلتا الاشكاليتين اللتين طرحاهما -أي إشكالية التناص وإشكالية العلاقة القائمة بين الأدب والواقع- تؤلفان الأرضية التي بُنيت فوقها المداخلات كافة. ووجدنا مفيداً أن نستعرض بدء ذي بدء هاتين المداخلتين.

أ- تحليل الخطاب النقدي :

يلاحظ عبده عبود أن بعض الخطابات النقدية، وهنا الخطاب الذي يأخذ على الروائيين تأثرهم بالآداب الأجنبية، يؤدي الى بتر الحوار بين النقاد والروائيين. ومن خلال تحليله الجذور الثقافية الأجنبية والعربية لرواية «فردوس الجنون» للكاتب أحمد يوسف داود، فإنه يُظهر أن هذه الجذور لا تتجلى عند الكاتب على علاتها، بل يُخضعها الراوي للاختبار النقدي ويوظّفها في مشروعه الخاص. لذا لا بدّ من النظر في التأثيرات الأجنبية والجذور الثقافية انطلاقاً من التناص، أي من العلاقة الحوارية القائمة بين النصوص والثقافات.

أما قاسم مقداد فيعتمد في تحليله على بعض الجوانب اللافتة في رواية «قصر المطر» لممدوح عزّام، ولذا فإنه يطرح إشكالية العلاقة بين الأدب والواقع. ويذكّر بأن الرواية ترتبط بالمتخيّل وتعيد في آن بناء الواقع متوخية تحقيق هدفها الفني. لذا فإنها عاجزة بالتالي عن عكس الواقع بجميع تفاصيله، إلا إذا أرادت أن تتحول الى خطاب تاريخي. وجل ما تستطيعه هو إضاءة بعض جوانب الواقع وردم الفجوات فيه وطرح عالم جديد على قارئها.

وهنا تظهر العلاقة المعقدة والمتباينة بين الخطاب الأدبي وواقع العالم من جهة، كما تظهر العلاقة الحوارية بين النصوص، من جهة ثانية. وهذا ما أبرزته المساهمات الأخرى.

ب- تحليل الخطاب الأدبي : الكتابة والواقع :

في تحليل بطرس حلاق لرواية «فقهاء الظلام» لسليم بركات، دَرَس الجذور الثقافية والتقنيات السردية التي أدّت الى ما يتركه معنى الواقع من أثر، كما تبرزه هذه الرواية. ولاحظ أن التجذر في مكان معين -وهو الوسط الكردي المعيش في شمال سورية- وأن تحليل الآلية الاجتماعية التي تسم هذا الوسط، من جهة، وأن التناوب المتكرر بين الواقع المحتمل وبين التخييل، من جهة ثانية، تتيح الفرصة للكاتب أن يتجاوز الخاص ويهتمّ بالعام وأن يبرز بذلك انحرافات هذا العالم.

ويصل حسان عباس، في دراسته لرواية «رسمت خطاً في الرمال» لهاني الراهب، الى نتيجة مشابهة لتلك التي وصل إليها بطرس حلاق. ويُظهر أن المستويات الروائية الثمانية واستخدام الكاتب لعنصر الزمن تتيح له إجراء تزامن بين الماضي والحاضر، وذلك بفضل التلاطمات التي تثيرها، كما أنها تضفي على بعض الشخوص موهبة الانماكانية. وهكذا ينجح هاني الراهب في خلق زمن يصورّ العالم الحديث في عصر الانترنيت.

أما جمال شحيّد فيحلّل وظيفة الذاكرة والتذكر في رواية «هشام أو الدوران في المكان» لخيري الذهبي، ويصفها بأنها رواية التذكر بامتياز. أجل إن الذكرى المقتحمة واللاعجة التي تهدّد التوازن النفسي لدى الفرد، تؤدي الى تحوّلات وتقمصات تكسر خطية الزمن الرتيبة فتتداخل الحقب والعصور ويتداخل الشخوص أيضاً. وهكذا يتوصّل الكاتب الى خلق جو تخييلي وكابوسي يتجاوز حدود الواقع.

ويُظهر فيصل دراج الجدلية الكامنة في رواية «قصر المطر» لممدوح عزام، وهي جدلية قائمة على شكلين من أشكال الخطاب: الشكل التصريحي والشكل الاستعاري، وقائمة أيضاً على بنيتين سرديتين هما "الحكاية" و"القصة"، وتتميّز الأولى بالتقليد والثانية بالانفتاح على التجديد. وتعكس الحكاية المجتمع الراكد القريب من الطبيعة والذي تتحكّم فيه العادة -التي تنتج سلطة استبدادية وتقديسية، كأنها قناع ينفي التاريخ (كنج وآل حمدان)-، بينما تعكس القصة أشخاصاً أحياء ووجوهاً لها ملامح فردية ومنفتحة على التاريخ (آل الفضل)؛ ولأنهم من البنائين، نجد أنهم مقربون من الكاتب. في هذا الإطار، يرمز التقمص -بعد أن جُرِّد من مضمونه العقائدي والديني- إلى الموت المظفّر دائماً وإلى مقاومة الموت المستمرة، وهنا التناقض. وتتجلى الرواية بالتالي كنصّ يسائل التاريخ ويطرد اليقينيات ويعطي قيمة للممكن والمحتمل ويعبّر عن بحث وجودي عن معنى فارّ لا يكفّ عن الفرار.

ويتوقف صبحي البستاني بدوره عند تحليل اسلوبي لثلاثية حنا مينه السير ذاتية، ويضرب عرض الحائط مقولة «الواقعية الاشتراكية» التي أفرط بعضهم بإضفائها على عمل الكاتب. وتتميّز هذه الثلاثية بأنها بحث عن التوازن بين الأصوات المتعددة والصوت الواحد، ويتجلى تعارضها في تقنيات التعبير المختلفة التي تظهر في المفردات والتراكيب والصور الشعرية. ولذا فإن الثلاثية لا تهدف الى نقل الواقع وإنما إلى نقل رؤية له خاصة، هي رؤية الروائي.

وأخيراً ركّز ايريك غوتييه، في معرض دراسته لـ«أرض السياد» للكاتب عبد السلام العجيلي، على الطريقة التي عالج بها الروائي التحوّلات الاجتماعية وما تشكله من تهديد على التراث التاريخي والثقافي العربي، في مكوّناته البدوية والحضرية، وعلى التقاليد الاجتماعية؛ مع العلم أن العجيلي وبطله الروائي يقدّرانها أيما تقدير. فهنا إذن رؤية للواقع خاصة بالروائي الذي يركّز على العلاقة الجدلية بين الماضي الذي يقاوم التحولات وبين الحاضر الذي يفرض نفسه تدريجياً.

وأظهرت جميع هذه المداخلات أن الرواية ليست أبداً مجرد انعكاس للواقع، ولا تهدف الى أن تكون كذلك، كما أظهرت أن ما يتركه معنى الواقع من أثر -وهذا ما يتجلّى في بعض الروايات- قد يصل إليه الكاتب بوسائل متعددة، تعود تارة الى شكل التعبير، وطوراً الى شكل المضمون، وأحياناً إليهما معاً. وساهمت بعض المداخلات الأخرى بخاصة في اكتشاف العلاقات المعقدة أيضاً التي تربط النصوص ببعضها، لا سيما داخل الثقافة الوحيدة نفسها، أي أنها انخرطت في إطار مسألة التناص التي أثارها عبده عبود، كما رأينا.

جـ- تحليل الخطاب الأدبي : الكتابة والتناص :

في معرض تساؤل محمد جمال باروت عن العلاقة بين خطاب التاريخ وخطاب الرواية، فإنه يُظهر أن هذه العلاقة لا تتمتع بصوت واحد، لا بل أنها تحوّلت منذ عصر النهضة. ولأن التاريخ يسعى الى تقديم رؤية مختلفة عن الرؤية الرسمية، فإنه وضع نفسه تحت تصرّف الرواية وليس الرواية تحت تصرفه. وهذا ما يحدث في روايات خيري الذهبي وفواز حداد. وفيها يسعى الكاتبان لإعادة كتابة تاريخ الحيِّز السوري؛ وكذلك يحدث ذلك في روايات نهاد سيريس وممدوح عزام التي تعيد بناء التاريخ الاجتماعي في فترة من الزمن، كما في بعض روايات نبيل سليمان التي يتحوّل فيها الروائي الى مؤرخ يكتب عن المجتمعات المهمّشة وعن هموم الحياة اليومية.

ويتساءل خيري الذهبي بدوره حول عدد من الظاهرات التي نجدها في الأدب الرفيع وفي الحكايات والروايات الشعبية، ويلاحظ انتقالها عبر القرون ووصولها إلينا، ويطرح فرضية تقول إن أحد المصادر الروائية السورية مستوحاة من كتاب «قصة حقيقية» وهو كتاب وضعه لوقيانوس السميساطي السوري المنشأ والانتماء. ونستطيع القول أيضاً إن لوقيانوس نفسه قد استقى في متخيّله أصولاً عدة تعود الى الأساطير الهندية والفارسية والاغريقية.

وتحاول كاتيا زخريا أن تُظهر كيف تقرأ باحثة مختصة في القرون الوسطى نصاً معاصراً هو «تراب الغرباء» لفيصل خرتش. وتلاحظ أن هذه الرواية تتضمن عدداً من تقنيات الكتابة والمواضيع نراها في النثر القديم، كاللجوء الى الخطاب المنقول أو الاستشهادات الشعرية والقرآنية في نص نثري أو استعمال الشكل كعنصر من عناصر المعنى؛ ولكنها لم تنسَ التحويل الذي أجراه الكاتب على هذه التقنيات، عندما استخدمها في نصه الروائي.

وتذهب هايدي توليه أخيراً للبحث عن جذور العلاقة التي تربط أبطال حنا مينه بالمرأة، بصفتها عاشقة. فترى أن وراء هذه العلاقة ترتسم مقولة «المروءة»، كما تجلت في الروايات الموسومة

بأنها شعبية . وعندئذ يصبح للأبطال تصور تقليدي عن العلاقات بين الجنسين، وهو تصور قلبته مع ذلك التقويمات الايجابية لبعض الأنماط النسائية ولبعض ألوان العشق التي يمكن اعتبارها عصية على التصنيف والمعيارية .

***

وكخاتمة نكتفي بالتنويه بأن تعددية الأصوات التي وسمت بامتياز أعمال المؤتمر لم تمنع الباحثين من الوصول في نهاية المطاف الى نتائج متقاربة ومتلاقية .

ترجمة : جمال شحيّد
(المعهد الفرنسي للدراسات العربية في دمشق)

هايدي توليه
(جامعة باريس الثالثة-السوربون الجديدة)

كلمة وزارة الثقافة

علي القيم
معاون وزيرة الثقافة

أيها الأخوة الأعزاء :

يسعدني أن أنوب عن السيدة الدكتورة مها قنوت وزيرة الثقافة ، في افتتاح هذه الندوة الهامة التي يقيمها المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق عن «الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة في الرواية السورية المعاصرة» ويشارك فيها نخبة من ألمع الروائيين والأدباء والنقاد في سورية وفرنسا .

أهمية هذه الندوة في هذا لوقت بالذات تأتي من تنامي الاهتمام بالرواية السورية المعاصرة عربياً وعالمياً . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الإبداع العربي السوري في مجال الرواية ، أصبح ضمن نظرية معرفية متكاملة متجددة وطامحة إلى التعبير عن اهتمامات الناس ، ليشكل الروائي بحسه المرهف طليعة التحرك ومقدماته وتفاعله في المجتمع .

إن مثل هذه الندوات المشتركة بيننا وبين الأصدقاء الفرنسيين تشكل بداية متينة لحوار ثقافي منطلقه الثقة بالنفس ، والانطلاق من حاجات المجتمع وقضاياه الكبرى ، للوصول إلى مواجهة تحديات العصر وإغناء التجربة وتطورها ، لتصل إلى مراتب متقدمة ، نطمح إليها جميعاً .

تحية من القلب لكل من ساهم وشارك في الإعداد والتنظيم لتكون هذه الندوة على مستوى الأمل المنشود ، ولتكون الثقافة جزءاً من مكونات الإنسان ، وركناً أساسياً في تكوينه .

كلمة اللجنة العلمية المنظّمة

جمال شحيّد

سيداتي سادتي :

باسم اللجنة العلمية المنظمة لندوة «الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة في الرواية السورية المعاصرة» التي تعقد في المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، أشكر لكم تشريفكم ومشاركتكم التي نثمنها غالياً. وأخص بالشكر السيّد علي القيم معاون وزيرة الثقافة والسيد فيليب جورجيه المستشار الثقافي الفرنسي.

نحن في زمن الرواية الجليّ، لأن هذا النوع الأدبي الذي بقي يعزف على الوتر الغربي مدة قرن كامل، أي منذ رواية «الهيام في بلاد الشام» لسليم البستاني ١٨٧٠، أصبح جزءاً لا يتجزأ من الأدب العربي الحديث، لا بل صار أهم نوع أدبي فيه.

صحيح أن الرواية العربية قد خطت خطوات جبارة في مصر الشقيقة توّجها نجيب محفوظ بنيله جائزة نوبل، إلا أن بلاد الشام هي أصلاً التي شقّت الطريق في هذا المجال، ابتداءً من سليم البستاني ومروراً بفرانسيس مراش وجرجي زيدان وفرح أنطون ووصولاً إلى جبران خليل جبران وأمين الريحاني وميخائيل نعيمة وغيرهم. إنْ توقفت عند العطاءات الشامية في ميدان الرواية العربية، فليس لأغمط باقي البلدان العربية مساهمتها في الإبداع الروائي، بل لأقول إن المساهمة الشامية رائدة وتنويرية ونهضوية وعروبية منفتحة دفعت بهذا الفن إلى الأمام بحيث كوّن خصوصيته الروائية وفرادته السردية إذ استلهم القص الشعبي والموروث الحكائي القديم وسربله بحلل عصرية حداثية.

ولأن الرواية صارت تؤثر في القارئ العربي النبيه، فإنها راحت تحرّك الشارع العربي. فمنذ "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ، و"قصر المطر" لممدوح عزّام، و"وليمة لأعشاب البحر"

لحيدر حيدر التي أقامت الدنيا وأقعدتها في الأزهر الشريف، والحبل على الجرّار، نلاحظ أن السرد في ديار العرب يؤثر في الناس ويثير ما يثير من لواعج وحيرات وانفعالات وجيشان.

لا أستطيع أمامكم أيها الأصدقاء من روائيين وباحثين إلا أن أذكر المكالمة الهاتفية التي اتصلت فيها بالصديق هاني الراهب لأدعوه للمشاركة في هذه الندوة منذ ثلاثة أشهر، فقال لي بالحرف الواحد: إن بقيت على قيد الحياة سأساهم بالتأكيد في ندوتكم. ولكن المنية عاجلته بعد ذلك بيوم واحد. رحم الله روائينا الكبير هاني الراهب الذي قدم للرواية السورية والعربية أعمالاً كبرى ننحني لها إجلالاً.

كان يطيب للجنة العلمية المنظمة أن تدعو أكبر عدد من ممثلي الرواية السورية في الداخل والخارج، ولكنها لم تتمكن من دعوة جميع الروائيين الذين ساهموا ويساهمون في إغناء الرواية السورية. فمنهم من اعتذر عن المشاركة لظروف طارئة، ومنهم من لم يجب دعوتنا، ومنهم من لم نتمكن من الوصول إلى عنوانه بالرغم من البريد الالكتروني والانترنيت. فنعتذر منهم ونأمل أن تبقى الوشائج بيننا متوقدة متوهجة بحيث يبقى اسهام المعهد الفرنسي للدراسات العربية لبنة أساسية في صرح الثقافة العربية، والسورية منها حصراً.

ولا يسعني هنا إلا أن أشكر مدير المعهد الفرنسي للدراسات العربية الأستاذ دومينيك ماليه لتشجيعه ودعمه كي تنجح هذه الندوة، كما أشكر السيدة نادين معوشي والسيد جاك بيكار على الجهود التي بذلاها لانجاح ندوتنا، وأشكر الصديقة هيدي توليه والناقد بطرس حلاق، وكلاهما من جامعة باريس الثالثة، على النصائح الجلّى التي أسدياها لي واستفدت منها، وكذلك أذكر النصائح الصائبة التي قدمها لي صديقي وزميلي حسان عباس. ولا يسعني أن أنسى طالبي سابقاً وزميلي الآن محمد الذهبي الذي وظّف ابداعه وابتكاره في إخراج وطباعة الملف الذي بين أيديكم.

فلجميع هؤلاء شكري وامتناني وتأكيدي لهم خدمتَهم للرواية العربية والسورية التي نحتفي بها خلال هذين اليومين. وشكراً لكم رسميين وروائيين ونقّاداً وصحفيين ومثقفين وأتمنى لندوتنا النجاح والتوفيق.

الجذور الثقافية للنزعة التعبيرية الغنائية
كمعوّق للتقنية الروائية الجديدة في الرواية السورية

عبد الرزاق عيد

لغة الإشارة / لغة الواقع :

للغة جانب ذاتي (شعوري) وجانب موضوعي (إدراكي)، فإذا كانت في مستواها الذاتي (تشير إلى) و (تصدر عن)، فإنها في جانبها الموضوعي (تتحقق في) و (تعبر عن). في مستواها الأول الشعوري تحمل طابع الإشارة إلى الأشياء وفي مستواها الإدراكي تتحقق في الأشياء وتعبر عن انعكاسها في الوعي، أي أنها صورة الشيء ووجهه المجرد في الوعي.

في المستوى الأول تحقق معادلها الذاتي (البنية الوراثية الغرائزية للكائن) وفي المستوى الثاني تحقق معادلها الموضوعي (البنية الاجتماعية والتاريخية).

وتاريخ تطور الثقافة الإنسانية كان يجسد تاريخ هذه العلاقة بين المعادل الذاتي والمعادل الموضوعي للغة كمواز للعلاقة بين الجسد والبيئة. بين الفن والعلم، بين العلوم التطورية (الزمانية) والعلوم الوصفية (المكانية) بين العالم الإدراكي المشترك والعالم العاطفي المشترك.

«ولأن الحياة الإنسانية هي نتاج التناقض الصراعي بين الإنسان والطبيعة، فإن الواقع الخارجي والشعور الداخلي يتطوران كثمرة لهذا التناقض، ويطور كل واحد منهما الآخر».

يميز كولدويل تمييزاً جوهرياً بين الشعر والرواية، وهو أن الرواية (ليست مؤلفة من كلمات، إنها مؤلفة من مشاهد وحوادث و "مادة خام" وأشخاص كما هي المسرحيات) ومن هنا فإنه يرى في التكلف والأسلوب المترف أموراً غريبة على الرواية، ولذلك فإن التداعيات العاطفية في الرواية لا تلتحم بالكلمات بل بالتيار الجاري للواقع الذي ترمز إليه الكلمات.

أي أن الأسلوبية الروائية «لا يمكن أن تكون إلا أسلوبية سوسيولوجية». باعتبارها تستدعي تعدداً صوتياً ولسانياً يكشف عن السياق الاجتماعي الملموس للآخرين المشاركين في تحقق النص

الروائي، في هذه الخاصية وعبرها يكمن التفرّد الخاص للجنس الروائي، باعتباره يخضع التعدد اللساني والتنوع الكلامي، الأصوات الاجتماعية والتاريخية، لبناء أدبي يحقق تكامله وتناغمه الداخلي بدمج هذه الأصوات في أسلوبيته، وانتظامها في نسغه الأدبي، لتترجم بذلك الوضعية الاجتماعية الأيديولوجية المميزة للكاتب داخل التعدد اللساني الاجتماعي والأيديولوجي لعصره، بإضفائه الصفة الفردية على اللغة العامة المتنوعة في لهجاتها وإيقاعاتها ومضامينها واتجاهاتها السلوكية والثقافية والأخلاقية الشفهية والمكتوبة، حيث تستعلن الرواية ذاتها «كترقيش اجتماعي منظم فنياً للكلام».

فالكلمة الروائية تستمد مرجعها من العالم الإدراكي المشترك للناس الذي يصنعونه في إطار نشاطهم الحياتي والاجتماعي، والتجربة الشعورية أو الانفعالية تنبثق من هذا الواقع الإدراكي الصلب في تشكله الموضوعي، أي أنها تتحقق في النسيج الروائي عبر معادلها الموضوعي القائم في الأحداث والمشاهد والحوارات والعلاقات الزمانية المكانية ومرجعها. في تلك البنية الاجتماعية التاريخية لا الوراثية الغرائزية الانفعالية التي هي مجال الشعر بالدرجة الأولى.

ونحن إذ نتحدث عن الكلمة الروائية لا نقصد الكلمة كمفردة مجردة، بل كعلاقة نوعية تنتج في انتظامها بالجملة والنسق خصوصية النص ومميزاته البنائية والدلالية، أي الكلمة كوحدة أولى في النظام الأسلوبي باعتباره مجمع علاقات لغوية واجتماعية وإدراكية.

وفق هذا المنظور الذي يميز السرديات (الناراتولوجيا) بأنها مؤلفة من مشاهد وحوادث، (مادة خام)، وأشخاص، وليس من كلمات، انطلاقاً من الترسيم النظري الجذوري الذي يعود إلى أرسطو، بأن المأساة محاكاة فعل، والفعل هو المعيار في بناء المتن الحكائي، وصولاً إلى ما قدمه كلود ليفي ستروس، من تحليل للسرد الأسطوري في كتابه "الأنثروبوجيا البنيوية" الذي صدر ١٩٥٨، انتهاء بتحول الناراتولوجيا إلى عنوان إلى العديدمن الكتب والدراسات والأبحاث، عند رولان بارت، وجيرار جينيت ووالاس مارتن وجوناثان كوللر ومن أن السرد أفعال، وأحداث تشكل المنطق الداخلي للتاريخ، الذي يسير وفق متوالية القصة، لا وفق متوالية السببية المنطقية للعلم، وعلى هذا فلكي نفهم الثورة الفرنسية، علينا أن نفهم السرد الذي يظهر الكيفية التي أفضى بها حدث إلى غيره، حيث الأبنية السردية منتشرة في كل مكان، ولأن الفعل القصصي يشكل منطق سيرورة الأحداث التاريخية فقد كان متاحاً للفكر النقدي أن يتحدث عن أدب تولستوي

بوصفه موسوعة الحياة الروسية، أو أدب بلزاك، بوصفه قادراً على تقديم المجتمع الفرنسي أكثر من علماء الاقتصاد والاجتماع، أو القول بأن نجيب محفوظ هو بلزاك الرواية العربية، لأنه يمكن أن يقدم موسوعة الحياة المصرية بطزاجة دلالية سوسيولوجية أكثر من علماء الاقتصاد والاجتماع.

ولعل هذا التاريخ الذي حكم تطور السرديات، بوصفها سرد أفعال وأحداث هو الذي يفسر لنا الاستنساخ اللافت لباحثين حول الأسلوبية الروائية باعتبارها «لا يمكن لها أن تكون إلا أسلوبية سوسيولوجية» أو «ترقيشاً اجتماعياً منظماً فنياً للكلام» يشكل المعادل الجمالي لتعددية الأصوات، بتعدد الذوات (الفاعلة) في المجتمع والتاريخ والثقافة.

وفق هذا المنظور الذي كثفنا بإيجاز خصائصه، طرحنا سؤالنا على الرواية السورية من خلال كتاب مخطوط لنا، تحت عنوان «مشروع قراءة سوسيو-دلالية في الرواية السورية، بين الحضور الذاتي للمؤلف والبنية التكوينية للنص».

فخلصنا إلى نتائج مفادها أن الموروث البلاغي والبياني العربي، يشكل الجذر الثقافي لتلك النزعة التعبيرية الغنائية التي كانت ولا زالت معوّقاً للتقنية الروائية الجديدة في الرواية السورية، بدءاً من غرائب صدف فرانسيس المراش، وصولاً إلى قصر المطر لممدوح عزام.

حيث لم تتمكن بمجملها - رغم تمايز التجارب الأسلوبية - من انتاج أسلوبية سوسيولوجية تستند إلى تنوع الكلام، والثراء التعددي للأصوات الاجتماعية والثقافية، وظلت في أرقى حالات تمثلها لزمانها ومكانها، مغلفة ببطانة وجدانية ذاتية غنائية شاعرية - شاعرية البلاغة لا السرد - تغيِّب الحضور للأشياء، بالدرجة ذاتها التي يلتهم فيها صوت الراوي كل الأصوات، مما يقود إلى إنتاج رؤية أحادية للعالم، قلما تنطوي على مستويات دلالية جمالية معرفية تتوشح بالتأمل الفلسفي، وسؤال الكينونة والمصير، وبذلك فقد اتسمت بما سميناه النص الأيديولوجي، حيث شبكة المفاهيم الفكرية سابقة على التجربة، وحيث يتهيكل البناء استجابة وتكيفاً مع السؤال الفكري الذي يؤطر النية التكوينية للرواية، دون أن تكون الأيديولوجيا هي الثمرة التكوينية لعلاقات النص الحوارية والبنائية والتشكيلية إن كانت أيديولوجيا تؤمن بالتقدم والتنوير عن المراس أو العروبة والإسلام عند شكيب الجابري وتؤمن بالله حباً أم معرفة عند عبد السلام العجيلي، أو الإيمان بالاشتراكية والجماهير الشعبية عند حنا مينه، أو أيديولوجيا التمرد العاصف الذي يبلغ حد العدمية عند حيدر حيدر وهاني الراهب، وصولاً إلى أيديولوجيا (نوستالجيا الحنين) للحظة الوحدة الوطنية

الأولى عند الرعيل الثالث الذي يعود ليفتش عنها في جذور اللحظة التي صنعت الوعي الوطني، والوجدان الوطني؛ أي التمركز حول سؤال الهوية كما عند (نبيل سليمان، خيري الذهبي، نهاد سيريس، ممدوح عزام، فيصل خرتش) حيث العودة إلى زمن أوائل القرن، والحرب العالمية الأولى، أو فواز حداد الذي يعود إلى إرهاصات ما قبل الحرب الثانية.

– هذه السمات التي أشرنا إليها لا يمكن الكشف عن جذرها الثقافي في كتابة فرانسيس المراش، بل في صيغة تشكلها الأرقى في التجربة اللدُنيَّة لجبران خليل جبران، حيث ستؤسس الكتابة الجبرانية لهذه الشعرية التعبيرية الرومانتيكية المتمردة والعاصفة في طقوسها الحلمية والتأملية والفلسفية في النثر القصصي الشامي، يناظره في مصر محمد حسين هيكل الذي تقترب أسلوبيته من حيادية السرد وإن كانت موضوعاته رومانتيكية، حيث الاستجابة لروح المرحلة، الموت إذعاناً أمام قهر التقاليد لبطلتي كلتا الروايتين المؤسستين لولادة الرواية العربية (الأجنحة المتكسرة) لجبران و (زينب) لمحمد حسين هيكل.

وإذا كان هناك معادل لتعبيرية (المراش) الغنائية في الأدب المصري فإنه سيتبدى لنا في سردية المويلحي، التي تستند إلى جذر ثقافي قصصي، وهو المقامات، ومقامات الهمذاني بالتحديد، حيث العناية بالشأن الاجتماعي أكثر من العناية بالشأن اللغوي كما في مقامات الحريري، في حين أن الجذر الثقافي للذاتية التعبيرية الإنشادية الشامية (بلاد الشام) تعود إلى الشعر، وإذا أدخلنا العراق في النسيج الجغرافي الشامي، عندها سيتبدى لنا مدى دلال واسع حول التمايز بين الشعرية التعبيرية الشامية التي تجسِّد (حيث العراق القلعة الشعرية)، والنثرية السردية الدرامية المصرية التي تمثِّل.

– نجيب محفوظ، غِبَّ الحرب العالمية الثانية، سنة ١٩٤٥، كتب في مجلة الرسالة «لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر، عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتماً لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال، وقد وجد العصر بغيته في القصة، فإذا تأخر الشعر عنها في مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، لكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائماً للعصر، فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة».

القصة في ذاتها وفق رؤية محفوظ هي شعر الحياة الحديثة، أي أنها ممثلة شعرية العصر

الحديث، لكونها تمثل المعادل الجمالي لعصر العلم والصناعة والحقائق. وعصر هذه حقائقه، سيستدعي بالضرورة العقل والعقلانية كسبيل للإنارة الداخلية للمجتمع والحياة، حيث التنوير سيلقي أضواءه على كل البقع المظلمة التي خلفها وعي الفطرة الأولى، وظلال الخيال الأسطوري.

وفق هذه الرؤية المحفوظية، هل نستطيع أن نتقرَّى الجذر الثقافي للنزعة التعبيرية في الأدب في سورية، من خلال الإحالة إلى مرجعية البنى الاجتماعية التي لم تنجز على مستوى المجتمع المدني ما أنجزه المجتمع المصري، فيحيل «السلسلة الأسلوبية» إلى تطور المدنية المصرية، بالمقارنة مع مثيلتها السورية، سيما إذا أعلمنا أن الثلاثي المؤسس للسرديات الدرامية في القصة والمسرح هم أبناء المدينة (نجيب محفوظ - يحيى حقي - توفيق الحكيم) بينما كان معظم المؤسسين السوريين ذوي جذور ريفية، إذا استثنينا شكيب الجابري الحلبي الذي لم يكتب عن حلب أبداً، كانت روايته الأولى عن ألمانيا، وهي مع ذلك تمتح من منظورات تقليدية تبلغ حدودها التبشيرية الإسلامية، أن يقنع المرأة الألمانية، أن المرأة أمة ؟!

ونضيف زائدين (حنا مينه - عبد السلام العجيلي) وكلاهما يتحدر من جذور ريفية، حيث فضاءات الريف أقرب إلى الطبيعة، إلى الغريزة، إلى الذات الغنائية إلى الشعر، بينما فضاءات المدنية هي فضاءات الانتاج والعمل، وتغرّب الأنا، وحتمية اجتماعيتها راضية أو كارهة في آن واحد، حيث كل يوم هو معركة الفرد والعائلة مع الظروف والمحيط والعمل، وحيث كل يوم هو قصة في سردية متسعة، متداخلة، متشابكة لنثريات الحياة المدينية.

- وعلى هذا فإن الميراث الثقافي البلاغي الشعري العربي لم يصطدم ببنى اجتماعية ثقافية وسياسية جديدة ترغمه - سورية - أن يكون جديداً كما استخلص نجيب محفوظ نظرياً، وأنتج إبداعيا، على هذا ظلت الغلبة للخطاب الشعري على الخطاب الروائي، وثمرة ذلك استبدادية أنا الروائي التي تعيد صياغة الآخر والزمان والمكان والمضمون المعرفي والأيديولوجي على مقاييسه، حيث هيمنة الصوت الواحد، ضوت الجسد، صوت الغرائز التي تستنفد الطاقة الانفعالية للجسد والكلمة، فيتبدى الروائي كخالق متوحد حول نفسه لا يقبل أي شرك بوحدانيته التي تخلق بشراً تقودهم إرادته إلى المصائر التي يرتضيها، بغض النظر عن إرادتهم وحيث يتبدى الفضاء الروائي وكأنه تجل للذات الخالقة التي تترك آثارها على كل شيء، فإذا هو هي، وإذا هي إياه، وهي السمة النموذجية للرومانتيكية، وهي تمارس البوح لا الحوار، بذلك تتحول الرواية من مقولة بنائية تأليفية

تركيبية مشهدية إلى مقولة أدبية أسلوبية لفظية تبحث عن أدبيتها في العلاقات الجمالية للغة المنفصلة عن مادتها، مدلولها القائم في النفس، وليس في الحياة والواقع والمجتمع، ولعل مجمل هذه العناصر نجدها مهيكلة التجربة الروائية لواحد من ألمع الروائيين السوريين، وأكثرهم شجاعة وزهداً، وهو حيدر حيدر، حيث سنتقرى هذه الملامح في روايته المثيرة لكل هذه الضوضاء حالياً، ولعل مصدر هذه الضوضاء يكمن في البنية الأسلوبية للرواية ذاتها التي تنتج ملفوظها السردي إنشاداً تعبيرياً يجسِّد ولا يمثِّل، ولهذا فإن مباشرته التي لا تتيح للعناصر الأليفية أن تنتج التباين بين الراوي والروائي، أتاحت المجال لفقهاء الظلام أن يصطادوا الفتنة، والنص أتاح لهم ذلك ببنيته الأسلوبية، حيث الملفوظات السردية تتبدى عن إيذاء للمقدس الشعبي، بينما أتاح المجاز البنائي التكويني أن يراوغ السرد كنائيا في «أولاد حارتنا» ليقوم نجيب محفوظ بأعظم عملية حفر معرفية، جمالية، للوصول إلى جذور المقدس اللاهوتي الرسمي مفككاً مفوِّتاً الفرصة على مديري المقدس، وسدنة هياكل الوهم أن يتلاعبوا بوعي الجمهور، فلم يبق أمامهم سوى الاستخدام المباشر للسكين، دون أن يتمكنوا من اصطياد الفتنة عبر الملفوظ السردي التمثيلي مجازاً بنائياً، وليس التجسيدي مجازاً تعبيرياً كما في «وليمة لأعشاب البحر» التي ستكون موضوع تحليلنا لإبراز مظاهر وخصائص هذه الأسلوبية الروائية المستندة إلى الجذر الثقافي البلاغي والبياني العربي، الذي لم يتصدع درامياً بالقدر الكافي أمام تحديات الدنيا الحديثة في بلاد الشام، والتي كانت دائماً بسبب الحشوة الماضوية السلفية التقليدية لمشاريعها التحديثية (ليبرالية – قومية – اشتراكية) قابلة للانكسار أمام أي لوياثان كان عسكرياً أم مدنياً، فيقيدها إلى أزمنتها الثقافية الأولى، بصورة الخلافة، أو السلطنة، حيث لا خيار أمام الثقافة والإبداع سوى السيف أو المذهب، باعتبار هذه المعادلة هي حد السلطة العربية عبر التاريخ في تقويم الإبداع والثقافة.

– قبل الانتقال إلى تحليل نص «وليمة لأعشاب البحر»، يمكننا تكثيف إشكالية مقاربتنا لجذور النزعة التعبيرية في الرواية السورية، من خلال الصياغة التي يقدمها ايتالوكا لفينو لمسار الرواية بمثابة خطين، الخط البلوري الهندسي، وخط اللهب، فتقول إن الخط الغالب على مسار الرواية السورية هو خط اللهب، الذي يشكل حرائقه في اللغة، فيكويها وتكويه، ولعل هذه الغلبة تتأتى من ثقل حضور الشعر بوصفه ديوان العرب، حيث تحضر الشعرية بوصفها مجازات تعبيرية، بلاغية، غنائية تجسِّد، على حساب شعرية السرد، ذات المجازات البنائية، التي تؤكد علاقات

الحضور مستقلة عن البطانة الوجدانية للأنا الغنائية الحلولية .

وذلك يمكن تقصيه، أي تقصي سحرية الشاعر، باستمرار البنى التقليدية وصلابتها أمام الكيفية النوعية التي ينتجها الفن الروائي، وذاك يفسر في المآل ضعف الميراث الليبرالي التنويري العقلاني الديمقراطي، الذي هو المهاد التاريخي للرواية .

الخطاب الشعري والخطاب الروائي
«وليمة لأعشاب البحر»

الكاتب/ البطل :

هذه العلاقة تشكل أساس المفهوم الباختيني لعلم الجمال، وهي متضمنة في السؤال الأساسي له باعتبار هذه العلاقة اشتقاقاً فنياً للمقولة المعرفية القائلة باتحاد الذاتي بالموضوعي، الفردي بالكوني، الإرادة بالحرية، الصورة بالمحتوى .

تتحقق هذه العلاقة في «وليمة لأعشاب البحر» من خلال استبدادية أنا الروائي التي تعيد صياغة الآخر والزمان والمكان والمضمون المعرفي والإيديولوجي على مقاييسه والتي ترفض بقسوة مخيفة أي حوار معها، أو أية مقاييس أخرى حتى لو كانت تتقاطع معها .

هناك صوت واحد صوت الجسد، صوت الغريزة الجنسية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية التي تأبى التكيف مع الوسط، فتدخل معه في علاقة تضاد تصفوية غير قابلة لأي شكل من أشكال التعايش، فلا يبقى سوى الصوت الداخلي للغرائز محتجة على قمعها، والصراع السيزيفي العبثي من أجل إمساك المطلق .

مهدي جواد، مهيار الباهلي، لاجئان سياسيان عراقيان إلى الجزائر، فلة بوعناب، آسيا الخضر، إمرأتان جزائريتان، الأولى مناضلة قديمة في الثورة الجزائرية سقطت عندها الأوهام عن الثورة والنضال والجسد، تعيش لحظتها بعبثية ماجنة، ليس لديها حقيقة ثابتة سوى جسدها، والثانية شابة تتلقى العربية على يد (مهدي جواد) الذي يدخل معها في علاقة حب مأزومة، تعكس أزمته الروحية، وأزمة الواقع الاجتماعي الجزائري الذي يحاصره بقيمه الزائفة .

فلة بوعناب الوحيدة التي تمارس حضورها الروائي والتي يتأتى لها أن تصمد في ذاكرة المتلقي مثيرة فضوله للتعرف عليها وفتح الحوار معها ككيان روائي / اجتماعي يتمثل فيه التطابق

الجدلي بين الذاتي والموضوعي.

(مهدي) و (مهيار)، يتداخلان في وعي القارئ ولا تستنتج استقلالية الواحد عن الآخر من خلال مشاركته الملموسة بالفعل الروائي، بل من خلال مجموعة علاقته بالعوامل الروائية الأخرى، التي تبهت ملامحه، باعتباره الحكي الروائي، لا المنتج له والفاعل فيه.

والقارئ منذ الصفحة الأولى يكتشف التطابق بين أنا الروائي وأنا الراوي، بين الكاتب والبطل، ولعل غلبة الوصف على القص، أفقد الشخصية فاعليتها ومفعوليتها، واندماجها بالبنية التأليفية للعمل الروائي، فتضيع في عالم برزخي من الكلمات.

لقد أتيح لمهدي أن نتعرف عليه في فصل «نشيد الموت» وهو الفصل الوحيد في الرواية الذي يتاح له التحقق من مصداقيته الروائية عندما تمتحن هذه المصداقية عبر المشهد والفعل الروائي.

الكلمة / الفعل:

الكلمة تحقق حريتها عندما تخترق ضرورات اللغة بوجودها القبلي، وعلاقاتها الجمالية المتواضع عليها في نظام اللغة القاموسي، لتدخل في النسيج الكلي الحي الذي يحقق اندماجه في السياق الحياتي المعيوش، بمقدار ما يحقق انزياحه عن السياق اللغوي.

الكلمة الروائية هي كلمة سوسيولوجية، وهذه المسألة تحتاج إلى توكيد وإلحاح كبيرين فيما يتصل بالنص الروائي لحيدر.

الكلمة الروائية تستمد خصوصيتها الأسلوبية هذه، بمقدار ما تتحول إلى وسط محايد، بمقدار ما تمنح الفعل القصصي كامل حضوره، لأن الكلمة في الرواية تتخلى عن وظيفتها الذاتية الشعورية، لصالح جانبها الموضوعي الإدراكي، الذي يومئ ويشير إلى، ويستشعر (ب).

ونحن إذ نلح على الطبيعة الاجتماعية للغة الروائية، على الطبيعة الإدراكية لها، لا تشغلنا هواجس الأسلوبية بمعناها المدرسي العقيم، وإنما لكونها تتصل بالعمل الروائي كبناء فني، ونظام عقلي، ووظيفة معرفية.

فالجانب الشعوري الذاتي للكلمة يستمد مرجعيته من الأنا الخالقة للنص، وهيمنة هذا الجانب سيؤدي إلى هيمنة كاملة للصوت المفرد للكاتب مهما كان هذا الصوت عذباً، فإنه قد يقول شعراً أو مايشبه الشعر، لكنه لن يقدم قولاً روائياً.

فالقول الروائي عندما يعتمد الوظيفة الانفعالية فإنه يعتمدها باعتبارها ثمرة الاتساق بين الأنا العاطفية والعالم الفعلي .

وكتابة حيدر - منذ الستينات حتى السبعينات التي برز فيها كأحد أهم أعلامها - لم تتمكن هذه الكتابة من التقاط سوسيولوجيا الكلمة المتحققة في الفعل الروائي ومشهديته المرتكزة على زمان ومكان صلبين .

فـ «وليمة لأعشاب البحر» هي امتداد لهذا التنقيب عن المؤثرات الانفعالية والعاطفية للغة، للكلمة واستنفاد طاقاتها الشعورية والوجدانية، ومن ثم استنفاد طاقتها الشعرية المتولدة عن نظام علاقاتها في ذاتها - في العالم الفعلي الذي تتأسس عليه وتعيد انتاجه وتنظيمه وبناءه.

ونتاج ذلك عدة إشكالات طبعت كتابة حيدر بطابعها :

- إشكالية الشخصية المخلوقة والشخصية المستقلة، حيث أن لجوء (النص) لاستنفاد الطاقة التعبيرية والانفعالية للكلمة، وزهده بمجالها الحيادي الإدراكي أدى إلى ما كان يسميه القدماء في محاوراتهم الكلامية والفلسفية إلى «ممكن الوجود بغيره» وهو الشخصية المخلوقة التي تستمد وجودها الممكن من وجود سابق، بينما الشخصية الروائية لابد لها وأن تستمد مبرر فعاليتها الروائية من «واجب الوجود في ذاته» .

ومن هنا فإن الشخصية الروائية في «وليمة لأعشاب البحر» هي من نوع الممكن الوجود بغيره، والغير هنا هو خالق النص، والخلق هذا بمقدار ما يقرر شكل علاقة ميتافيزيكية بين الأنا والنص، بمقدار ما يقرر غياب العلاقة الديموقراطية في العلاقة الحوارية بين العوامل الروائية، فمن ثم هيمنة الصوت المفرد باستبداديته البلاغية المتعطشة أبداً لاستبدال الملموس بالمغيَّب .

(لوكاتش) يقول بالممكن الفعلي، مستنداً على أطروحة هيغل حول (الإمكانية المجردة والإمكانية المحددة)، والممكن الفعلي بالنسبة للوكاتش، هو الممكن الذي يوقظ الإمكانية الغافية في الفعل الإنساني، إطلاق الاحتياطي الإنساني في ظروف موضوعية تسمح بانطلاق هذا الاحتياطي، وتستجيب للإمكانيات التي يحملها الواقع ذاته، أي - بالتعبير المعاصر للبحث الواقعي في نظرية الأدب - القدرة على تكثيف الخصائص النموذجية للعصر، والتقاط السمات المميزة لمرحلة ما، ومن ثم التقويم الفني والجمالي لهذه الظواهر، باعتبارها ممكنات الزمن المصورَّ .

«وليمة لأعشاب البحر» تؤسس لبنائها على حدث استثنائي عابر يحاكم الواقع العربي على ضوئه، وهذا الحدث هو التمرد الذي قام به فصل مغامر منشق عن الحزب الشيوعي العراقي ،

ليحاكم على ضوء هذا التمرد الحزب الشيوعي العراقي والحركة الشيوعية العالمية، والمحور الآخر الذي يشكل عنصر تزامن روائي هو الثورة الجزائرية ونتائجها المخيبة لأمل الكاتب، هذا التزامن بين محوري الزمن، يفتقد الأساس الموضوعي الذي يوحد بين حدث ثورة وطنية شعبية قدمت مليون شهيد، وتوجت بالتحرر من الاستعمار، وبين حركة تمرد مرت مروراً عابراً في ذاكرة التاريخ العراقي والعربي.

والجانب الآخر الذي يحل المعادلة، شبكة التناظر التزامني هذه، هو الاختلاف القائم بين الطبيعة الاجتماعية والإيديولوجية والسياسية للثورة الجزائرية وهذا التمرد الاستثنائي العابر.

– إشكالية الفضاء الروائي كتجل للذات الخالقة التي تترك آثارها على كل شيء، فتصبح الأشياء دالة على إبداع الخالق، وتدخل في معادلة الممكن الوجود بغيره، وتحل ذات الخالق في كل مظاهر خلقه، حتى تصبح برهاناً على وجوده، فإذا هو هي وإذا هي إياه، الحالة النموذجية للرومانتيكية، وذلك سر تلاشي المكان في كتابة حيدر، من (الزمن الموحش) حتى (وليمة لأعشاب البحر). فـ(بونة) الجزائرية لا تملك أي حضور مادي ملموس نتعرف عليها في شبكة علاقاتها الخاصة، فهي لم ترتق في أية لحظة روائية إلى مستوى الدال، بل هي دائماً مدلول مضمر في خطاب السرد، وبذلك فهي تتحول من مدينة إلى كلمة، إلى لفظ، من اسم ذات جامد إلى معنى، إلى طيف مشاعر وانفعال، إلى منظومة مفاهيم وقيم وعلاقات أخلاقية.

والمدخل إلى ذلك التشخيص الشعري للأشياء، حيث الحلول الروحي في الموضوعات، التي تفقد تماسكها وصلابتها، لتدخل في النسيج اللفظي المجازي، والمجاز هنا يتخطر باعتباره تدميراً لواقعية العالم، حيث يغدو مركبات إحساس لتصبح الرؤية الميتافيزيكية هي المعادل الجمالي للواقع، بغض النظر عن الشتائم التي يكيلها (النص) للدين والمقدسات والأخلاق والأعراف.

نستثني فصل «نشيد الموت» الذي يكتسب فيه المكان مكانيته، والزمان زمانيته، والكائن كائنيته، والبناء بنائيته، والرواية روائيتها والوظيفة التعبيرية المتوترة للجملة الروائية التي هي سمة مميزة لجملة (حيدر) تستمد مغزى تعبيريتها وتوترها من اللحظة الزمانية المكانية المصورة مشهدياً، فتضفي على المشهد ألواناً حادة لاتضحي بالمشهد لصالح بريقها النيزكي الخاطف.

– إشكالية هيمنة الخطاب الروائي الذي يريد قول كل الأشياء دفعة واحدة، لتتكيف مجموع العوامل الروائية لصالح الرسالة الأيديولوجية التي يبشر بها النص، وحي لن يوفق الأخير إلى

إنتاج أيديولوجيته، بصفته الأساس المادي الذي تنهض على بنيته التحتية شبكة المفاهيم ومحصلتها الأيديولوجية، ليشكل النص هنا إستمراراً للنص الروائي السوري (نص الأيديولوجيا)، نص الوعي المعرفي والجمالي المقلوب للعالم، نص تفصيل العالم وتكييفه على قد الرسالة الأيديولوجية.

الخطاب الأيديولوجي البلاغي يقدم العالم كمجاز للفكرة، فتتحلل كتلة العالم والواقع إلى مادة هيولية مائعة عاجزة عن أن تقيم بناء متماسكاً، ويقدم الشخصية كظلال شاحبة تتغمدها رحمة الخالق في منحها فرصة الحياة والوجود، فالشخصية هي كلمة الروائي، كما كان (عيسى) كلمة الله في رحم مريم ليتمثل بشراً سوياً.

فإشكالية اندماج الكاتب بالبطل. مؤداها هيمنة الكتلة اللفظية الواحدة الموحدة على مجموع العوامل متجاهلة التعدد الصوتي الذي هو نتاج المسافة بين الكاتب وشخصيته، حيث تبقى هذه الكتلة اللفظية محلقة فوق النص وقابعة دون أن تتمكن من الاندماج بوحدته التأليفية التركيبية.

- إشكالية العلاقة بين الشعر والنثر / الغريزة والمجتمع:

القص هو نتاج التنظيم الزماني الذي أنتجته العلوم التطورية والتاريخية، بينما الشعر هو نتاج التنظيم المكاني والعلوم التصنيفية، حسب كولدويل.

والشعر لذلك أوثق صلة بعلاقة الإنسان بالطبيعة وأكثر استجابة لصوت الغرائز التي ترفض التكيف، فتاريخ الصراع بين غرائز الإنسان والواقع البيئي هي تاريخ الإنسان ذاته، والشعر بهذا المعنى هو ثورة الغرائز على قمعها وتدجينها، من هنا تتحد الشعرية وصوت الغريزة باعتبارها رافعاً أساسياً لعالم حيدر الصاخب، وبدون هذا المدخل لن يكون هناك أية قيمة لشخصية (فلة بوعناب) أو مهدي جواد وحتى للنص الروائي ذاته.

هذه الشعرية ترتكز على عناصر المكان، لتعيد تنظيمه ليس وفق قوانين التنظيم الروائي للمكان، بل وفق اختراقه شعرياً، والمكان كعامل روائي الذي يتمحور عليه عنصر الوصف والتسجيل للموضوعات والأشياء، يباغته الكاتب بإشعاعاته الطيفية، وإعادة انتاجه بالتشخيص المجازي، فيتهاوى كحضور ويشف كرؤى، عبر الرواية بمجموعها لتصبح الطبيعة مرجعاً استعارياً يفقدها كيانيتها عبر إحلال البديل محل الأصيل، وأطياف الظل محل الموضوع.

إطلاق الغريزة (الهو) يوازيه إطلاق الفعل الثوري، تنفيث المكبوت الجنسي يتداخل مع تنفيث المكبوت الاجتماعي، لتوحيد الماركسية بالفرويدية، ليس كرؤية تحليلية للواقع، بل وكرؤية

ثورية بديلة، وبرنامج فعل سياسي، يشن هجومه الغريزي الشرس ضد كل البرامج المغايرة.

النثر الروائي هو التعبير عن الوعي الاجتماعي للغة، الذي يتعارض كلياً مع الوعي اللاهوتي الهادف إلى توحيد العالم حول مركز أيديولوجي موحد لغوياً ودلالياً، ووعياً فنياً وجمالياً، وهو يتعارض مع ميتافيزياء الصهر المطلق للغة بالمعنى الأيديولوجي، حيث تغدو اللغة، تجسيداً وحيداً للمعنى والحقيقة غير القابلة للجدل، حيث هذا المنظور الماورائي يرى المعنى بمثابة فرع اشتقاقي للعقل الذي أصبح من خاصة السلطة، النخبة، العالم العلوي وكل الثقافات العليا، بينما لا يتبقى للفئات الدنيا والعالم السفلي سوى قوة العمل، قوة الجسد.

الجاهليون كانوا يكتبون شعرهم كما يتكلمون، يبحثون عن الجمال في علاقات اللغة الممتلئة بعلاقات الواقع، المشبعة لدرجة الاكتمال بحضوره، حيث التطابق بين اللغة والمادة، الذي يعيد انتاجها ككلام متنوع بتنوع التجربة وأشكال ملامسة الحياة، فهم بذلك يعبرون عن صلتهم المتحدة بالطبيعة، التي لم يكن لهكذا علاقة معادلاً فنياً سوى الشعر وقوة اتصاله بالمكان وعنفوان الغريزة وطزاجتها.

أول طلقة اخترقت هذه العلاقة الحية للغة بمادتها وبموضوعها، وعلاقة جسم الكلمة الكامل بجسم التجربة، وجهت من قبل الارستقراطية القرشية، التي بدأت بمركزة العالم الأيديولوجي العربي حول سلطتها، وكان مدخلها إلى ذلك اللغة، لنتذكر هنا مسألة الخلاف حول اللغة التي سيكتب بها القرآن، فاستتب الأمر حول وصية أبي بكر «إذا اختلفتم فاكتبوه بلغة قريش».

وكانت قريش بمشروع توحيدها للغة، توحد القبائل حول سيادتها وسلطتها، ومن ثم توحد الأمم بشكل لاحق حول اللغة الواحدة في الكتاب الواحد في الإله الواحد، في السلطة المركزية الواحدة.

مع تعمق الصراع الاجتماعي، وازدياد مركزية السلطة، كان لنا لغة المتنبي الذي ينتقده (العكبري) محقق ديوانه لاستخدامه لفظاً تداولته العامة فابتذلته، وكان لنا بالمقابل لغة الشعب المبتذلة والمنبوذة في «ألف ليلة وليلة» أي لغة القص، لغة السرد، لغة الفعل بالعمل في القاع السفلي للحياة، واستيهاماتها الواعية منها والأسطورية.

مع ازدياد نخبوية السلطة ومركزيتها المطلقة، راحت اللغة، تزداد مركزية ونخبوية، فالثقافة من اختصاص السلطة وبطانتها الأيديولوجية، والعمل للشعب، والعقل للسلطة، للخليفة، وقوة

الجسد المتصلة بالعالم المحسوس للرعية والعامة والرعاع، لقد غدا الخليفة العقل المتوسط بين الله وعباده، بين العقل الأعلى وتجلياته الشخصية بالجسد الخاطئ الذي يجب أن يرتقي - ولن ولم يرتق - إلى العقل الأعلى.

الخليفة غدا كالإله الثاني عند الهرمسية التي راحت تتسلل إلى الثقافة العربية بمهارة فائقة.

قال الناس لأبي تمام «لماذا تقول ما لا يفهم، فقال: لماذا لا تفهمون ما يقال». والبحتري يعلن:

«علي نحت القوافي من محاجرها   وما عليَّ لهم أن تفهم البقر»

منذ هذه اللحظة بدأ الشقاق بين لغة عقل السلطة المتعالي الجاذب الموحد، وبين لغة عقل الرعية المعارض، الهازئ البسيط والساذج، العفوي البذيء، الذي توحده قوة العمل في وجه سلطة عقل السلطة. بمقدار مافي ذلك من تعبير عن البؤس الفعلي، بمقدار ما هناك من احتجاج على هذا البؤس، حيث الحرية تعبر عن نفسها كشيء مضاد للنشاط الاجتماعي أو «العمل».

كتابة حيدر، تشكل استمراراً لهذا التراث، والانزياح الذي تحققه ليس انزياحاً باتجاه سوسيولوجية اللغة التي يفترضها النثر الروائي، حيث لم يتجاوز تفكيك علاقاتها القديمة المنطوية على ذاتها، والمتوحدة في كليتها المتعالية حول مركزها الأيديولوجي المطلق القائم على القطيعة بين اللغة والمادة، حيث الاستلاب المتبادل بينهما، والفقر بالعنصر الاجتماعي والكثافة المادة للعالم المحسوس، وهو ما يطلق عليه باختين (نثر العرض أو خطاب العرض) وهو الخطاب المنزوع من مادته ومن أيديولوجيته الوحدية، حيث «التشخيص الصوتي ينزع نحو رخامة فارغة، والبنية التركيبية والقصدية نحو الخفة والسهولة المجوفتين، أو نحو تعقيدات بلاغية منتفخة وجوفاء أيضاً تفضي إلى تزيينية خارجية، وينزع تعدد المعنى نحو دلالة أحادية فارغة. طبيعي، أن بإمكان نثر العرض أن يتزين بغزارة، باستعارات شعرية، غير أنها ستفقد، في هذا الاستعمال، معناها الشعري الحقيقي» *.

بذلك تتحول الرواية من مقولة بنائية تأليفية تركيبية مشهدية إلى مقولة أدبية أسلوبية لفظية تبحث عن أدبيتها في العلاقات الجمالية للغة المنفصلة عن مادتها (الحياة والواقع والمجتمع).

---

* . راجع ميخائيل باختين: «خطان أسلوبيان للرواية الأوربية» -الكرمل- العدد ١٩/ ١٩٨٦، ترجمة محمد برادة، ص ٥٣.

الرواية الأوربية حسمت هذه الإشكالية منذ ثيرفانتس، فليس في الرواية العربية حتى الآن (سانشو) واحد، يواجه البلاغة الدونكيشوتيه ومتعاليها اللفظي التزييني النبيل، بلغة مضادة، وحوار مضاد ينزع عن اللغة الرسمية أقمطتها البهائية ويزجها في تحديات اللغة اليومية ببساطتها وخشونتها وحيوتها وديناميةواقعها المعاش.

وإذا كانت شخصيات «وليمة لأعشاب البحر» تتخذ لنفسها مسافة ما عن الكاتب باستخداماتها البذيئة للكلام، غير أنها وفي أغلب الأحيان تنطوي على حس ثقافي في الشتيمة، والتي قلما تكون هذه اللغة ممتلئة بمواصفات المتحدث بها سوى السارد، أو هي تتلاشى في جوف الكتلة اللفظية الهائلة للكاتب، متخذة شكل مواجهة خارجية في أغلب الأحيان لتتحرك على محور صلة الشخصية الروائية بالمجتمع الخارجي، لا بالعالم الروائي الداخلي الذي تتصارع فيه الأصوات، وتتقاطع فيه الآراء عبر الحوار، فالتعدد اللغوي هنا، تعدد لا يخرج عن الصوت الواحد الكاتم للأنفاس وهو صوت الكاتب الذي يشتم السلطة (سياسياً وأيديولوجياً) بلغتها ذاتها المحققة لأيديولوجيتها المركزية العتيدة، حيث الخطاب يستغرق داخل ذاته ويعجز عن الامتلاء بالأشياء الحقيقية، ليستبدلها بالمعادلات اللفظية للأشياء وذلك عبر الصورة الأدبية والمجازية والبلاغية.

في فصل «ظهور اللوياثان» تتبدى رغبة (النص) بالإفضاء دفعة واحدة بكل شيء عن واقع استبداد السلطة العربية.

لعل هذا الفصل من أجمل المقطوعات الأدبية التي تترنم بهجاء السلطة العربية من خلال النموذج العراقي.

الزمن في هذا الفصل هو الزمن العربي السرمدي في لا معقولية استبداده، ومكانه هو الفضاء العربي في امتداده الشامل في المكان والزمان، ورمزه هو عبيد الله بن أبي ضبيعة الكلبي، المسخ الغريب الذي سقط من غبار الريح في سياق هذر الصحراء النبوية، المتعارف عليه داخل العقل الأهليلجي الذي استوطنته الأساطير والخرافات البدائية، وهو كالفطريات سينبت، بعد أن تقذفه الريح الصفراء الجائحة على سطح الأرض الصالحة كالمزبلة لإنبات كل أنواع الشوكيات والخبازيات والنفل البري والحماضيات والقتاد واللويفة والصبار الوحشي والأكال الحرشفي والقراص والزقوم والحلبوب السام والدهموج الدرعي، سيولد حاملاً في دمه نسغ هذه النباتات على شكل قنطور أولوثيان، نصفه الأعلى بهيئة ضبع والنصف الأسفل شبيه سرطان رملي زاحف.

لكنه بعد أن يخرج من غبار الصحراء زاحفاً نحو المدن، سيعبر في أطوار من التحولات العضوية، كما سيمتلك قدرة خاصة، ربما كانت خارقة للعامة على الإيحاء بأنه من أرقى البشر الخارقين لمألوف الزمن. ومع مرور الوقت، بعد أن يعتلي عرشه ويتوطد ملكه بالقتل والنفي والتجويع فتصبح البلاد تحت سطوته وعيون بصاصيه، سينسى أصله الأول وشكله اللابشري... سيغير اسمه وسلالته وسينشر بين الرعية تاريخاً جديداً لبلاده وفتوته وتمرداته وكفاحه الصلب ضد أعداء الوطن.

بهذا الإيقاع يستمر النص في وصف تحولات الرمز العربي للاستبداد، باحثاً عن جذره التاريخي مجازياً، وسموه إلى صفوة الأنبياء موظفاً الإرث الأسطوري في تصوير ولادته ومعجزاته وخوارقه.

والزمن الذي يشهد ولادته وحياته وسيرته، هو الأزمنة المهلكة والسنوات العجاف: سنوات الظلمة المسوخية والهوان والجوع والجرب والجراد والجنون. سنوات المقتلة، فهو أمام الزمان أو شبيهه.

إنه زمان ازدهار السجون والقتل الفردي والنفي، زمن على حافة الأساطير، أو هو لبوسها اللامعقول في لحظة انفجارات الفضاء بالأقمار والمحطات الكونية، في ذلك الزمن سيبدأ سليل أسرة الآلهة والضباع والسرطانات وإفرازات الحيض الدموي من خلال رؤاه الإشراقية، صياغة التقويم الجديد، الذي سيدوم أكثر من ربع قرن، بدءاً من طوطم الأسرة فالعشيرة فالطائفة فالحزب فالجيش فالاستخبارات: هيكل الدولة القنطورية الحديثة، ظل الله أو ظله هو على الأرض. إنه زمن سريالي يتخطى مدارك الدماغ، ويذكر بعصور ما قبل التاريخ. زمن أسود، زمن الخنوع والغروب فيه يتبختر أي خنزير أو لواطي أو لص أو قاتل ليتوج نفسه ملكاً في تلك الأرض الخراب في رواق ظلام ذلك العصر المفلت من سياق التاريخ، وفي مجرى التفكك الجيولوجي للأرض.

على هذا المنوال تمضي الكتابة مستنفرة كل طاقاتها التعبيرية في هجاء الزمن العربي، وقد اقتطعنا هذه الجمل والعبارات من الفصل، الذي لا يقول إلا قولها، ولا يحمل من دلالة إلاّ دلالتها، ولا من مادة سوى مادتها، ولا من مفردات إلا مفرداتها، وإذا كان المتلقي سيطرب لهذا الهجاء الأسود، وسيشفي غليله عبر هذا القدح الأدبي المتوتر شعرياً لواقع الاستبداد الذي يئد الحرية في مهد فجر الزمن العربي، إلاّ أن السؤال الذي ينبثق تلو كل جملة، ما هي الوظيفة الروائية لهذه الجملة أو ذلك المقطع؟ أو هذا الفصل؟

البؤرة السردية هنا هي بؤرة السارد، وبؤرة السارد ليست إلاّ بؤرة الكاتب الممتلئ غيظاً على كل شكل من أشكال النظام، بدءاً من النظم السياسية مروراً بالأنظمة العقائدية والاجتماعية والأخلاقية وصولاً إلى النظام الروائي.

إنها الرؤية المتعددة على العالم، وليست رؤية العالم فيما هو عليه لإطلاق ممكناته، بل هي رؤية لا تعترف بنواميسه أو قوانينه أو نظمه، فهي لا تقر إلاّ بنزعتها الغريزية التدميرية الهدامة، وحق الغرائز أن تحكم العالم، إنه الوعي النموذجي للعقل العربي وهو يستبدل الواقع بالرغبة، والمعرفة بالأيديولوجيا، الوعي البورجوازي الصغير الذي يرى في الحرية تجاهلاً للضرورة أو عدم اعتراف بها، تعطش الجسد ليعيش طبيعته بعيداً عن الشرط الاجتماعي وضروراته، تطلع للثورة يتجاهل قوانينها أو يجهلها وكتابة للرواية دون الاعتراف بقوانينها، وخصائصها كجنس أدبي له ضروراته، والحرية السياسية والاجتماعية والأدبية لا تتمكن من اختراق الضرورة إلاّ بتملكها والسيطرة عليها بمعرفة قوانينها.

فصل «ظهور اللوياثان» لا يضيف إلى الوحدة التأليفية للرواية أي عنصر بنائي جديد، والأشياء والأحداث والأفعال والموضوعات لا تملك حضورها الحقيقي المرئي في فضاء الرواية، بل تستبدل حقيقة حضورها، بتداعياتها عبر الذاكرة، والذاكرة مفتاح لسيل لاينتهي من الموضوعات التي تتحول إلى معانٍ، وهي عندما تتوه في فضاءات الغياب، فإنها تغيب العلاقة المباشرة مع الحواس، فتتحول إلى مركبات أفعال وأحاسيس ومشاعر.

والزمن الروائي يفقد ماديته، ليندمج في سيرورة اللغة، إنه الحديث عن الزمن، وليس الزمن مرئياً باعتباره الإطار التاريخي للحدث الذي يتحول أيضاً إلى دلالة تعبيرية تفقده قوامه.

الرواية فن نقيض لأغراض المديح والهجاء، فالمديح-الهجاء يفقدان معناهما عندما تكون الكتابة فن خلق وإعادة بناء، عندها تصبح تناقضاً ضرورياً مع العالم واغتصاباً للزمن، وصناعة جديدة له، ومعاناة حقيقية للأشياء عبر التجربة الحياتية والمعرفية والجمالية التي تنتج بذاتها، بتناقضها الضروري مع الواقع تعريته وإدانته ورفضه أي من خلال رسمها الموضوعي لعالمه المتعدد الأصوات والآراء واللغات والمذاهب والأفكار.

لابد للروائي العربي أن يتذكر دائماً قول المعلم الأول أرسطو: إن أهم أجزاء المأساة: تركيب الأفعال، لأن المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة، والسعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل.

تركيب الأفعال، لأن المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة، والسعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل.

ويضيف أرسطو أن لاقيمة لبراعة المرء في تأليف الأقوال والكشف عن الأخلاق، وفخامة العبارة وجلالة الفكرة لبلوغ المراد من المأساة، بل يمكن بلوغها حتى بالعبارة والفكرة الضعيفة عندما يكون هناك خرافة (حكاية) وتركيب أفعال.

بعد قول أرسطو هذا هل من الضروري العودة إلى قول كولدويل الحاسم في أن الرواية ليست فن كلمة بل فن مشهد وبناء.

«قصر المطر» التاريخ المهزوم في المستبد المنتصر

د. فيصل درّاج

«من يقتل الناس ظلماً وعدواناً، ويذق بلسان وفم دنسين دماء أهله ويشردهم ويقتلهم. . فمن المحتم أن ينتهي به الأمر إلى أن يصبح طاغية ويتحولّ إلى ذئب»

أفلاطون : الجمهورية

في مطلع روايته «حياة متخيّلة» يكتب ديفيد معلوف : «سمعت ربما من رعاة الماعز ثانية، أن في طبعنا شيئاً من الذئاب، وأن في طبع الذئاب شيئاً منا، إذ ما زال ثمة رجال، يمكن أن يحولوا أنفسهم، في منازل معينة من القمر، إلى ذئاب. إنهم يغلقون ذهنهم البشري مثل قبضة، وحين يفتحونها ثانية تكون كفاً ذات براثن ذئب»[1] . يتقاسم الإنسان والذئب طبعاً، أملته الطبيعة ولم يهذّبه المجتمع. فكلاهما يلتهم أخاه في ساعة محتملة. ولعل استبداد الطبع يجعل " منازل القمر " نافلة، لأن الإنسان قد يلتهم أخاه في لحظة المحاق.

في روايتيه «معراج الموت» و«قصر المطر»، يتأمل ممدوح عزام طبائع الذئب الأبدي. لكنه يضع البدر جانباً، ويقتفي آثار الاستبداد القديم، حيث الإنسان ذئب في الليل البهيم وفي الليالي المعمرة. فإذا كان في طبع الإنسان شيء من الذئب، فإن في تاريخ الاستبداد وحشية أكثر هولاً. ومأساة الإنسان في انقراض الذئاب وفي توالد الاستبداد القديم. كأن الاستبداد، وقد توطّدت أركانه، نسي الذئاب واستغنى عن حكايات الطبيعة.

يبدأ عزام قصته القصيرة «سماء صافية» بالكلمات التالية : " وهكذا وبقدم مجعدة، وأسمال بالية، وصفرة شاسعة، جاءت ورقة مهدلة، كتبت بها كلمات نحيلة بائسة. . "[2]. تترافد الكلمات

١- ديفيد معلوف : «حياة متخيلة»، دار المدى، عمان، ١٩٩٦، ص ١٠.

٢- ممدوح عزام : «معراج الموت»، دار الأهالي، دمشق، ١٩٨٨، ص ٨٩.

وتبني عالماً مقوّضاً، يحتقب آخر لا يُرى، أكثر تداعياً. فالواقع وجه رمادي كالح، تساكنه وجوه التحفت الخراب. تظهر بعد القدم العارية أسمال مهترئة، وبعد الصفرة المترامية تأتي ورقة متلاشية. تخلق اللغة واقعاً متهدماً، ويستولد الإيقاع اللغوي عالماً أكثر خراباً. وفوق هذا الواقع، الذي يستبد به البؤس، تمشي مخلوقات سلطوية تستذئب قبل طلوع القمر وبعده، مختصرة حياة الإنسان إلى جوع وانتقام.

في روايتين، إحداهما مدخل صغير إلى الثانية، يرسم ممدوح عزام عالماً قبيحاً لا ينام، كما لو كان القبح حارساً يقظاً إلى الأبد. تستحضر الروايتان متحفاً بشرياً مروّعاً، جدرانه من فقر ودم وبوابته من طغيان وغبار. ولعل الموت المحوّم في متحف الكوابيس، هو ما يجعل عزام يُنطق اللغة ويستنطقها. كأنه يشكو إلى اللغة ويشتكي من ضيقها في آن.

«معراج الموت»: ميت يلهو بمن لم يمت:

الأموات يقتاتون بالأحياء. بنى عزام على هذه الفكرة عمله الأول، قبل أن يصل الى عمله الكبير «قصر المطر». ترصد الفكرة الموت الأليف، الذي استقر في أرجاء الحياة، وأدمن عليه البشر. تبدأ «معراج الموت» بالسطور التالية: "صباحاً، بدأت تبصق دماً، وللمرة الأولى، منذ أن جاؤوا بها، وأغلقوا باب الحجرة، أحست أن مفاصلها تتراخى، وأن جسدها قد أضحى متهدلاً، جافاً، لا يقوى على حمل رأسها الضعيف المتهاوي". تنطوي الصورة على التراخي والضعف وعلى رأس يتهاوى. وتوطد الصورة معناها، وهي تشير الى "شهر قاتل" في حجرة مغلقة. غير أنها تطفح بمعنى مأساوي، وهي تصل بين انبثاق الصبح وبداية النزيف الهالك. فالصبح، في أمكنة مسوّرة بالخراب، يطرد الحياة ويستقبل الموت. وبسبب حضور الموت، الذي لا ينقضي، تنتهي الرواية بما بدأت به: "حتى الساعة التي ماتت فيها قتيلة في بيت الحصان، وفي ذاكرتها صراخ «جميل الذيب» المجنون: موتي! موتي! موتي! يساوي "بيت الحصان" الصباح النازف، ذلك أن بشر الأزمنة السوية يموتون في مكان مختلف. أما "جميل الذيب" فهو الذي أغلق ذهنه مثل قبضة، ولم ينظر الى القمر، لأنه ذئب في جميع الأزمنة.

يحيل زمن الموت، ظاهراً، على عاشقة خرجت على عادات القوم الراسخة. غير أن «معراج الموت»، وهي تحكي عن عاشقة قتلها خبز مخلوط بنثار الزجاج، ترى الموت الجوهري في

بنية اجتماعية تقدس الثبات. تشتق الرواية الموت من ثابت مقدس، ومن زمن راكد، ينزل بالحي عقاباً ثقيلاً. ولهذا، تتكون البنية الروائية من حكايتين غير متكافئتين، يصل بينهما الموت: حكاية أولى عن امرأة متمردة وبشر مكبلين بعاداتهم، وحكاية ثانية، تسيطر على الأولى، عن بنية اجتماعية محتجبة، تصيّر البشر أقنعة متماثلة. تسرد الأولى أقدار بنت فقيرة عشقت، بعد أن سافر الزوج ولم يعد. والعشق تطاول على عادة موروثة لا يتطاول عليها أحد. وتخبر الحكاية الثانية، وتستظهر واضحة في الأولى، عن مجتمع أدمن القديم والحكايات القديمة. ومأساة الشابة، التي جاءت من "الجنة" بألوان ربيعية، تصدر عن رغبتها المحرمة بأن تكون حكاية جديدة في زمن اجتماعي، اكتفى بترديد الحكايات القديمة.

تقول الرواية عن المستبد، الذي عالج كرامته المهدورة في حرب فلسطين بقتل الفقيرة العاشقة: "لكن قوته بالذات إنما كانت تأتي من رسوخ العادة. . ، والآن نبهته الذكرى الى ذلك العم الذي غيّبه الموت. يعجب كيف عاد مرة ثانية ليصبح مثله. . إن تقاليد العائلة النصية لم تكن تسمح لأية قوة في الأرض أن تزحزح مكانه الكبير، مهما كان رأي الآخرين فيه" (ص٣٧). تستنسخ العادة رجلاً مضى، وتعيده حياً في رجل، ظن نفسه مختلفاً. وتبدد العادة، التي تنطق الأحياء بلغة الأموات، دلالة الزمن، وتضع الأحياء في زمن مقدس مضى، لا يتغير أبداً. يصبح المستبد بديلاً عن عمّه الميت، الذي كان بديلاً عن آخر، حمل في أعطافه روحاً ميتة أيضاً. يتجدد النسق المستبد، مشدوداً الى زمن مبارك قديم، وتعيد العادة إنتاج بشر يعيدون إنتاج أجدادهم، وحكايات ميتة لا تنتهي. وفي هذا النسق، تتبادل الشخصيات اللغة والأفعال والطبائع، كما لو كان الجميع وجهاً باهتاً لعجوز ظالم توارى عن الأنظار.

تظهر "العادة"، وهي شخصية هائلة، في الحكاية الثانية، معادلاً لـ«سلمى»، في الحكاية الأولى. وتصوغ الحكايتان ثالثة مروعة عن لقاء بين المرئي والمحتجب، ومعروف الاسم ومجهوله، وبين شابة وبنية متقادمة. فعمر العاشقة، المغسولة بنسيم الجنة، عشرون عاماً، وعمر "العادة" مجهول البدايات. ولهذا يبدو وجه المرأة المتمردة واضحاً، على خلاف وجوه ماثل بينها استبداد العادة. يأخذ وضوح الوجه في مجتمع لا وجوه فيه بيد المتمرد الى موت لا هروب منه. وتبدو المرأة، وقد وقعت في قبضة "العادة"، أشبه بنملة وطئها متسكع ثقيل الخطى. تستبين "العادة"، التي لا عمر لها، شخصية كابوسية مهلكة، تستمد سلطتها من عمر مديد عصيّ على التعيين. وتعطي هذه "العادة" الهيبة للمستبد، الذي فقد هيبته في حرب فلسطين، وتقرر، تالياً، تخوم

الرذيلة والفضيلة. تقول الرواية : "دورة هائلة لها شكل الأبد من حياة لا تعلو على معيشة الكلاب" . و "حياة الكلاب" تصبح رغيدة، وهي محمولة على أكتاف العادة وظهور التقاليد.

تشير الرواية الى نثار من الأزمنة التاريخية : فلول الجيش العثماني، حرب فلسطين وقيام إسرائيل، الوحدة بين مصر وسورية، وصولاً الى سلطة الولائم وأشياء أخرى. غير أن الأزمنة تمر فارغة ومتجانسة، وقد طردها زمن "العادة" ، الذي لا زمن فيه. والنزال اللامتكافىء بين الموت والحياة يصوغ الأمكنة والبشر و "الدعوة الى الذبح" و "العجائز الثلاث" ، وقد تربعن في مكان مريح في مستهل الرواية، مجاز للزمن العقيم، ولذلك الميت الذي يقتات بالحي. فالعجائز هن اللواتي قتلن، وبخبز مخلوط بالزجاج، المرأة الشابة المحجوزة في "بيت الحصان" . ولهذا تبدأ الرواية، بلغة كثيفة ومضية، بالشابة القتيلة، وتعطف عليها، مباشرة، ثلاث عجائز مقمطات بالعطن والبلادة : "نهضن من مستنقعات موتهن التي دفنّ فيها، من عنوستهن الطويلة، وقد امتلأن بسلاسل من تعديلات هائلة تحمّمن من قذارة القعود، وفلّين شعور بعضهن كالقردات. عوّضن عن أيامهن التافهة وسني عمرهن الفارغة. ما الذي سيبقى لهن بعد موت سلمى، سوى ذلك المدى الفارغ المنتن من ضباب الحياة؟" . تحضر الشخصيات حاملة العقم والاستنقاع والفراغ والقبح المديد. وهذا القبح يفرض على الرواية أن تقبض على أطرافه في اتجاهات مختلفة، في كتل بشرية بلا روح وهواء خانق غريب الرائحة، لكنه يظهر أولاً في لغة كثيفة ومتوترة، موحية بأن اللغة العادية تضطرب أمام القبح اللاعادي، مستنجدة بلغة أخرى.

تنطوي بنية العادة المنتصرة على الشيخوخة والأرواح التالفة، طاردة بنية أخرى، هشة ومجزوءة، عناصرها الحب والشباب والتوق الى حكايات جديدة. ويدفع هذا الفرق عناصر البنية الثانية الى الصمت والهرب، فإن دافعت عن حقها في الحياة، انتقلت من فضاء الموت المضمر الى فضاء الموت الصريح. تنتج رواية عزام دلالتها في سلسلة من الثنائيات القاطعة : الحب والكراهية، الشباب والشيخوخة، الجميل والقبيح، وصولاً الى ثنائية أساسية هي : الذكورة والأنوثة. ففي مجتمع تقتات به العادة، ويقتات بها بدوره، يوحّد القبح مستويات كثيرة، إذ العادة سلطة، وإذ السلطة ذكر، وإذ الذكورة نفي للحب وتحالف مع الموت.

تعين العادة في المجتمع المغلق الذكورة "سلطة" ، وترى الى السلطة ذكراً محاطاً بالوقار. ويكون على نقيض الذكورة أن تكون كما يجب أن تكون، أنوثة لا سلطة لها وجمالاً مؤوداً. تتماهى الذكورة بالسلطة والعادة بالموت، وترنو الأنوثة الى زمن مختلف، ينقض السلطة والعادة

والموت، دون أن تصل إليه . ذلك أن المجتمع المغلق يقدس السلطة، وهو يقدس الذكورة، ويرمي بالأنثى الى هامش تالف مليء بالدنس .

«معراج الموت» رواية عن عاشقة متمردة، وعن مجتمع يرى في العشق كفراً . بيد أن ممدوح عزام، وبرهافة عالية، يحوّل القصة الصغيرة الحزينة الى مجاز كبير، يقرأ فيه تبدّد الزمن وثبات مجتمع يعيش خارج التاريخ .

«قصر المطر» : موت الأزمنة في زمن لا روح له :

ممدوح عزام في «قصر المطر» أشبه بمسافر يعاود رحلة سبقت، مستأنساً بآثار أقدامه الماضية . فرائحة الموت تهيمن على المكان، وسيد المكان ذئب، ينطق بنبرة الآلهة . كأن «معراج الموت» نموذج أولي لرواية لاحقة، أكثر تعقيداً، تستأنف حكاية التاريخ الذي يغور في رمال "العادة" المتأبدة . يصدر معنى التاريخ، في الرواية الأولى، عن حكاية عاشق حسمه الموت، ويأتي، في الرواية الثانية، من متواليات حكائية، مغلقة ومفتوحة في آن : مغلقة، على مستوى المعنى، إذ كل تغير يهزمه الثبات، ومفتوحة على مستوى البنية، فكل حكاية تسلم نهايتها الى حكاية أخرى .

تنفتح «قصر المطر» على مشهد بشري هارب من التاريخ، تسكنه البنادق والعواطف المتلاشية . مشهد لا زمن له، لولا بندقية تمحو الزمن وهي تشير إليه . تضع الإشارة، التي تكتب الزمن وتمحوه، المشهد الدامي في «الزمن البيولوجي» الذي، وقد اكتفى بدورة حياتية بسيطة، يجعل «الزمن التاريخي» لا مرئياً . يملي الزمن، وقد أخذ شكل الأحجية، على الرواية أن تقف أمام قلعة الموت، قبل أن ترى الى فلول الحياة الهاربة . تقول : "إن الموت اليومي كان عادة مألوفة وسهلة" (ص١٦٣) . يرتبط "الموت العادي" بقوانين الطبيعة، وينتسب "الموت اليومي" الى القتل .

"أيقظته الطلقات" هي الجملة الأولى في «قصر المطر» . تتلوها مباشرة جملة مؤكدة : "سبع رصاصات اخترقت الواجهة الغربية"، تنتهي، وفي الصفحة الأولى، بقتيل غريب جاحظ العينين، تمدد على "درب الحمير القديم" . تتجدّد الطلقات والقتيل الجاحظ العينين في الصفحات اللاحقة، بسبب "الموت اليومي"، كما لو كان "القتل" هو الوصي الغريب على الحياة . والقتل المتواتر، وقد أخذ شكل الأحجية، يفرض على الرواية أن تتأمل زمن الموت المنتصر في أزمنة أخرى،

ذلك أن وجه الموت الشاسع يتجلى واضحاً في مرايا متعددة. كأن الزمن، في أشكاله المختلفة، يقصد لذاته لحظة، ويقصد ليكشف عن وجه الموت لحظة أخرى. والموت هذا ينشر في الرواية أزمنة مختلفة: زمن الطبيعة، زمن الاستبداد، زمن الكفاح الوطني، زمن اللغة المغتربة، التي تلاحق سؤالاً ولا تقبض عليه.

تحكي الرواية، ظاهراً، عن كفاح السوريين ضد السيطرة الفرنسية في بداية العقد الثاني من القرن العشرين. لكن هذا "الظاهر" يشكل غلافاً لمستوى أكثر عمقاً هو: السيطرة الاستبدادية. المستويان معاً يحيلان على ثالث، تتساقط فوقه أوراق التاريخ الذابلة، بعد أن ابتلع الاستبداد التاريخ والبشر الذين يستولدونه.

١ – الطبيعة: زمن بلا ذاكرة وذاكرة خارج الزمن:

الطبيعة، بضبابها وذئابها وصخورها، شخصية مسيطرة في «قصر المطر». قائمة بذاتها، فالصخور الأبدية لا يرعاها أحد، وحاضرة في شخصيات، علمتها أصول الحياة وأمدتها بالحكايات. ولن تكون الطبيعة في زمن ركودي، "العادة الموروثة"، إلا مكاناً يوافق الزمن الذي يحايثه، ثابتاً وقاراً، يصوغ البشر ولا يهذّبه أحد. تتجلى الطبيعة، في علاقتها بالبشر، في أبعاد ثلاثة متداخلة: معنى الطبيعة، المنسوج من وحدة الموت والحياة، قانون الطبيعة، القائل بسيطرة القوي على الضعيف، واستقرار الطبيعة، الذي يمحو الزمن أو يكاد.

يقول فرنسوا جاكوب في كتابه: «منطق الحي»: "الاختراعان الأكثر أهمية في التطور هما الجنس والموت"[٣]. لا يخالف البشر، في رواية عزام، قانون التطور كما تفصح عنه الطبيعة، يعيشون فرح الولادة وأسى الموت، ويمزجون الأخير بقتل متواصل، حتى يغدو الموت عنصراً أليفاً في الحياة اليومية. ولهذا، تبدأ الرواية، وفي فصولها الأربعة الأولى، بأكثر من موت وأكثر من قتيل: شاب يُقتل وآخر يشنق نفسه، وامرأة غافية تلتهمها النيران وتذهب في سباتها الأبدي. ومشهد الموت، الموزّع على اتجاهات مختلفة، مقدمة ضرورية لما يحتاجه ويكتمل به، أي الجنس. يحوّم القتل سيداً في فصول الرواية الأولى، ويعبق الجنس طاغياً في الفصول اللاحقة. ينتهي الفصل السادس بهذه الكلمات: "كانا قد ابتدأا رحلة الجنون التي لم يعرفا كيف ينتهيان منها في

٣– F. Jacob, *La Logique du vivant*, Gallimard; 1970, p. 41

جميع السنوات التي أعقبت ليلة زواجهما الخضراء" (ص٥٦). تحيل الجملة التي تهتف للاقتران السعيد، مباشرة، على موت لا هروب منه، فتجيء بداية الفصل السابع: "وفي الليلة ذاتها مات سعيد عثمان" (ص ٥٧). تنقسم "الليلة ذاتها" الى لحظتين متكاملتين، لحظة "الجنس" الخصيب، ولحظة الموت التي تسخر من الوليد القادم. دورة من الحياة مغلقة، إذ الجنس موت آخر، وإذ الموت استهلال لجنس جديد. والاختراعان معاً، بلغة جاكوب، يسردان سيرة الطبيعة، وهما يسردان طقوس الزواج والقتل المتجددة.

يستظهر "معنى الطبيعة" في دورة الموت والجنس المتواترة، وتتكشف قوانينها في أمثولة تعطّف الذئاب على البشر، وتضع الطرفين فوق مسرح قديم، تمزق فيه الأنياب القوية أجساداً متداعية. في فصل جميل، هو الأبهى في رواية بهية، وفي الفصل الثلاثين، تأتي الرواية بـ "أمثولة"، توحد بين الذئاب وجنس مستذئب من البشر. تحكي الأمثولة عن وحدة "الاختراعين" الجليلين، أي الجنس والموت، في زمان ومكان مشبعين بالدلالات. والزمان ليلة قمراء منحوتة من ضياء، والمكان أطلال مسرح قديم مفروش بالعظام النخرة. أما الحدث فهو تتويج الذئب المنتصر سيداً على الذئاب، في "الأرض الوعرة القاسية المجردة من الرحمة، شبحية ومسكونة بالأرواح" (ص١٤٣). تخبر الأمثولة عن سلطة متداعية وأخرى صاعدة، مؤكدة الموت-القتل جسراً بينهما، ومعلنة أن الموت-القتل استئناف لطقس قديم. وحضور الأرواح، والمكان المسكون بالأرواح، شهادة على توالد الطقس الدموي القديم في طقس دموي جديد. يمتزج طقس السلطة الجديدة بطقس موت قديم، كما لو كان القتل الضروري رحماً تخرج منه كل سلطة جديدة. ولذلك، تبدأ الأمثولة بموت صاحب، يحمله ذئب فتي الى ذئب بدّده الزمن، وتنتهي بـ "جنس" طقوسي يضع علامة فارقة بين زمنين لا افتراق بينهما. يبدو الذئب المنتصر، الذي يذيع قوانين الطبيعة، "إلهاً كلي القدرة" كما تقول الرواية، عاصف المشية منذراً، في كل لحظة، بـ "انفجار القوة الغاشم". ويظهر الذئب العجوز، الذي يذيع قوانين الطبيعة بشكل مغاير، مقوّضاً ومستسلماً لموت لا هروب منه. ولأن القانون المتواتر لا يتمرد عليه أحد، تنصاع الذئاب لغرام الذئب المنتصر: "وانقضت على جثة الزعيم الكبير الساكنة. التهم القطيع الجسد الميت خلال دقائق" (ص١٤٢).

تضيء الأمثولة بعدين جوهريين، أحدهما عن وحدة الموت والجنس، وثانيهما عن قدم "الاختراعين الجليلين". تتكشف ذروة الجنس، وفقاً لمنطق الطبيعة، ذروة للاستبداد والسيطرة.

ويرتفع الذئب المنتصر، بداهة، "إلهاً كلي القدرة"، ينهي حياة المهزوم بضربة واحدة، ويتطامن أمامه الآخرون برثاثة هائلة. تقول الرواية عن ذئب، أضاف سطراً الى "دفاتر الذئاب الحمراء": "انتهى ذلك منذ مساء هذا اليوم حين سافد الأم الكبيرة، كاسباً بضربة واحدة جولتين: المستقبل وجنون الجماع المبهر" (ص ٤١). في الجملة أصداء واسعة من قول فرنسوا جاكوب، فالمستقبل محمول على جنس جديد، والجنس المتوّج بالنصر معبر الى موت قادم. يتعيّن الجنس فعلاً بيولوجياً وإشارة: فعلاً يلبي شهوة برتقالية الزبد، وإشارة الى تحقق قانون الطبيعة في طقس دوري. ولن يكون الجنس، رغم الشهوة البرتقالية، إلا صورة أخرى عن الموت، الذي يترجم قانون الطبيعة بشكل مغاير.

تبدأ السلطة الجديدة بالقتل، وتوطد بدايتها بـ "جماع مبهر". إن مفهوم البداية، الفاصلة بين زمنين مختلفين، هوبين مماذي يعطي القتل، كما الجنس، طابعاً طقوسياً يمثّل كل الأزمنة. وهو ما يستدعي أيضاً "الأرواح" المحلقة فوق المسرح القديم. وعلى هذا، فإن السلطة ولادة جديدة، وفعل يكرر خلقاً سبق، أي أنها بداية "مباركة"، تجسد زمن البدايات الأولى. كأنها، وقد فصلت بين زمنين، وفي طقس قوامه الجنس والموت، انبعاث لبداية أولى مقدسة، لا تترمّد أبداً. ففعل القتل إعادة لفعل سابق، و"الجماع المبهر" استعادة لطقس قديم. يقول ميرسيا إلياد: "إن كل أضحية تكرر وتعيد الأضحية الأولى وتنطبق عليها في الزمان. فكل الأضاحي تُقَدَّم، إذن، في ذات اللحظة الأسطورية المنتمية الى زمان البدايات، وبوسعنا أن نقول إن الديمومة والزمان يُعلقان بفعل هذه المفارقة الناجمة عن ممارسة الطقس، وقل الأمر ذاته بالنسبة لكل حالات التكرار، أي بالنسبة لجميع عمليات تقليد النماذج الأولى..."[٤]. تحاكي كل أضحية أضحية نموذجية أولى، في زمن يحاكي زمناً جوهرياً سبق. والأضحية، التي تحاكي غيرها، تضع السلطة الوليدة في زمن مقدس، وتجعل طقوسها مقدسة أيضاً. لذا، فإن الذئب القتيل صورة عن قتيل غيره، بقدر ما أن الذئب المنتصر ذئب عرفته كل الأزمنة.

يعيد الفصل الثلاثون، الذي تعوي فيه الذئاب في ليلة مقمرة، إضاءة بدايات الرواية. كانت "الليلة ذاتها"، في البداية، غلافاً زمنياً لموت شاب مذعور واهن الخطى، وللقاء جسدي مجنون بين عاشقة ومستبد كامل. إن هذه "الليلة ذاتها" هي التي تنتقل، لاحقاً، من أقاليم البشر

٤- ميرسيا إلياد: «أسطورة العودة الأبدية»، دمشق، ١٩٩٠، ص ٦٤-٦٥.

الى ممالك الذئاب، في عملية استبدال تضيء وحدة الذئاب والبشر. فبسبب "الليلة ذاتها"، يطلق الذئب المتأله عواءه المنتصر، ويقف المستبد، وقد أمسك بمفاتيح "المشيخة"، راعداً بـ" قامته الشبيهة بالصخرة". ومثلما حيّت الذئاب الذئب المتأله بسيل من العواء، اندفع أعوان المستبد وراء سيدهم ككلاب رثيثة. لا تختلف طقوس قتل الشاب الضئيل عن تلك التي أجهزت على الذئب العجوز في شيء. كان القتل في الحالين فعلاً جماعياً احتفالياً، قتل في السوق وقتل في ليلة مقمرة، أنجزه، في الحالين، طاغية شاب، يستهل السلطة بقربان رهيب، ويبارك أيامه القادمة بدم ضروري. وبعد القتل، يظفر الأول، كما الثاني، بـ" جماع مبهر" وبولادة جديدة. يسافد الذئب "الأم الكبيرة" ويرمي بها جانباً، ذاهباً الى أخرى "صغيرة" استعصت عليه ذات يوم. ويدخل المستبد المنتصر في جسد أخت القتيل، سائراً من نشوة القتل الى نشوة تكملها.

تعيد "أمثولة الذئاب" انتاج حكاية البشر، إن لم تكن النموذج الجوهري، الذي يحاكيه البشر في أزمنة متطابقة. ولعل التناظر، الذي يحكم "مخلوقات الطبيعة"، رغم فروق مضلّلة، هو الذي يعطي البشر صفات "نظائرهم"، ويضع فيهم من "أبناء الطبيعة" أشياء مختلفة، تحتقب عواء الذئب وخوار الثور ورغاء الجمل وقباع الخنازير. نقرأ في الرواية: "يعدو كالنمر، نفخ كالثور، أزبد كالجمل، قهقهت بصوت ذئبة، رفعت رأسها كناقة، انتظرت بصبر قطة، يحوم كالضبع، انفلت كالوحش، يعريها بشهوة تيس، تأملتها بعيني بومة، ضحكت مثل هرةٍ، مشية ذئبية، له يقظة واوي، ممتلئاً مثل ثور..". في الضبع أشياء من الإنسان، وفي الأخير أشياء من الثور، والكل ابن للطبيعة، يمتثل لقوانينها وينصاع لأوامرها، فهو ذئب في زمن وقط في زمن آخر وثالث بينهما، وأحواله المختلفة توقظ فيه "ذكريات" مختلفة، توزّعه على المخلوقات جميعاً.

يطرح "إنسان الطبيعة"، الذي يساوي الثورة قوة والتيس شهوة، سؤالاً موضوعه: الذاكرة. ليس للطبيعة ذاكرة أو تاريخ، وكل ظاهرة تكرار لأخرى، والفروق بين الظواهر لا تبدّل من ماهيتها شيئاً. كل شيء قار ولا تغيّر فيه، مستسلم لقبضة الزمن، التي تمحوه دون أن يستيقظ. يقول ريمون آرون: "إن الواقعة الخاضعة تماماً للقوانين المتواترة ليست حدثاً تاريخياً"[٥]. لا تاريخ، إذن، إلا بتغيّر ينقل "الجماعة" من "الزمن البيولوجي" الى "الزمن التاريخي"، ويخلق لها ذاكرة، تميّز المستجد من المتقادم، وتدرك أسباب الصعود والأفول. وهو ما لا ينطبق على "الجماعة"

٥- عبد الله العروي: «مفهوم التاريخ»، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص ٧٢.

المحكومة باستبداد العادة، التي تورّث "الذئب المتأله" والكلاب الرثيثة. لهذا، فإن دوران الذئب فوق مسرح مكسو بالعظام النخرة، إعلان عن سيد جديد في مكان قديم، يصيّر الجديد العابر الى عظام متكسّرة. غير أن المسرح يميد ويضطرب حين يطلق عليه "الزمن التاريخي" وابلاً من الطلقات والقذائف الحارقة.

يتساءل الراوي، وهو يرى الى الجيش الفرنسي الذي يكتسح بلاده: "ما الذي يطمح فيه كل هذا الجيش الطافح بالأسلحة حتى العظام، من هذه الوعور والبراكين وأشجار البطم العتيقة والزيتون المسكين؟". لا يلتقي السائل بجوابه، فيلتف بالصمت والتأسي على البطم العتيق. لكن الجواب لا يلبث أن يأتي من زمن مختلف وذاكرة مغايرة: "في ذاك اليوم التموزي، كان جنرال فرنسي جبار اسمه غورو، يرفس قبراً منسياً في دمشق قائلاً بحقد: ها قد عدنا يا صلاح الدين." (ص ١٣١). يرد السؤال الحائر عن نسيان لا شفاء منه وذاكرة من أثير. ويتحول النسيان الى حيرة محبطة، حين تقف الذاكرة الخاوية أمام ذاكرة تاريخية، لم تنسَ الراقد في قبر منسي في دمشق. إن توزع القبر على الذاكرة والنسيان، يطلق سؤالاً حائراً، أي جاهلاً، ويرسل، تالياً، بصاحب السؤال الى الهزيمة.

يعلن الفرق، بين السؤال الحائر وكلمات الجنرال المغتبطة، عن زمنين مختلفين وعن وعيين أشد اختلافاً: وعي انغلق في أرض مغلقة مغطاة بالاستقرار والزيتون المسكين، ووعي مغاير أقلّته سفن حربية من مسافة بعيدة. يترجم الوعيان حكاية الركود وحكايات المغامرة. يتحدث الراوي عن "الأرتال الملونة التي حملت مخلوقات الأرض كلها سود وبيض وحمر وسمر." (ص ١٩٧). والأرتال الملونة، التي سيدخل فيها عرب يقاتلون عرباً، تضيء، بكرم، الفرق بين إنسان الأرض الفقيرة المغلقة، وآخر حمل في سفنه "مخلوقات الأرض"، لأنه مشى فوقها كلها، بعد أن تحرر من زمن فقير ووعي أشد فقراً. يقول الراوي غاضباً وحائراً مرة أخرى: "تفو! خربوا بساعة، ما ظل عايش ألف سنة". ولو لم يظل على حاله، منذ ألف عام، لما شوّهته ساعة واحدة. كأن الساعة الجديدة، في الزمن الاستعماري، تعدل ألف سنة من الأزمنة المتقادمة. ولعل الفرق الكيفي بين "الساعة" الاستعمارية، و"الألف عام" الصامتة، هو الذي يدفع الذاكرة المستقرة الى توسل إبليس، لتحل ألغازاً ليست من زمانها: "جربت السرية الفرنسية المرابطة هناك، إحدى الدبابات، أمام الفلاحين المشدوهين، ...، حتى أطلق الفلاحون عليها اسم آلة إبليس." (ص ٢٩٧).

تساوي "آلة إبليس" "الأشيقر"، أي القنصل البريطاني في "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف. يلجأ الوعي الراكد الى اختراع الآخر، لأنه غير قادر على معرفته، ويصيّره علاقة جاهلة، تضاف الى تصوراته القديمة. فالقنصل الاستعماري هو "الأشيقر"، لأن الوعي المحلي لا يعرف وظيفته، والدبابة هي آلة إبليس، لأن الوعي القار لا يحسن التعامل معها. لم يأتِ إبليس من مكان، فقد كان موجوداً قبل الدبابة الفرنسية، دون أن يستنجد به الفلاحون المشدوهون. ووجوده الواسع قبل وصول الدبابة، هو الذي يجعل الفلاحين يخافون الدبابة، لأنهم يخشون إبليس. وبذلك، لم يغادر الفلاحون أرضهم المسكونة بـ"الأرواح"، وإن كان عليهم أن يقاتلوا الدبابات، دفاعاً عن سكينة الأرواح.

"راح يتأمل السهل الوعري الممتلئ بتلال بركانية، ظلت هكذا منذ ما قبل التاريخ." (ص٣١١). إن "ما قبل التاريخ" صياغة أخرى لـ"الألف عام" المستقرة. لذا، تستطيع الدبابة أن تدك "ما قبل التاريخ" في "ساعة واحدة"، مجبرة "الأرواح" على الفرار، والفلاحين على الاحتفاء بـ"إبليس". لم يأتِ إبليس مع أحد، ولم يخرب الفرنسيون إلا ما كان خرباً فالحروب لا تحيل على النصر والهزيمة فقط، إنها تفضح الميت وتنصر الحي أيضاً. لنرجع الى سطور الرواية مرة أخرى. ينتهي الفصل الثامن عشر، وكما أشرنا، بالشكل التالي "في ذاك اليوم التموزي، كان جنرال فرنسي جبار يرفس قبراً منسياً". غير أن الفصل، وهو يتحدّث عن سيد البلدة، يقول أيضاً: "تحولت المنارة الى مقبرة". وواقع الأمر، أن المقبرة ولدت مرتين، مرة أولى من صمت عمره ألف عام، ومرة ثانية من ذئب متأله، يدور هائجاً فوق عظام يابسة. والألف عام صورة أخرى عن براكين ميتة منذ دهور، والذئب امتداد لـ"الاختراعين" الجليلين، الذين لا تاريخ لهما. والطبيعة، في الحالين، قائمة هناك، وقائم فيها إنسان، يجمع بين قوة الثور وشهوة التيس، ويكون مخلوقاً من "مخلوقات الطبيعة" الأخرى.

لم يهزم الفرنسيون أحداً، فالمقابر لا تطلق الرصاص، وأشجار البطم العتيقة تخدش وجه الجندي وتتطامن أمام "آلة إبليس". مع ذلك، ففي الرواية صفحات طويلة عن معارك مزهرة، وصفحات أطول عن فضاء ملحمي شديد البهاء، كما لو كانت الحرب قد نحّت "الزمن البيولوجي" بعيداً، وخلقت "زمناً تاريخياً" منحوتاً من ضياء. تكتب الرواية: "بدأ الجنود يهربون أمام جرأة المهاجمين، وبدا كل شيء شديد الخرافة: جنون رجال غريبي المظهر، يرتدون الحطات الملوّنة،

ويرفعون البيارق الحمراء، بمساحاتها الشاسعة من قماش ثمين، ويطلقون بإحكام، كملائكة الموت، ويقفزون بخيولهم الجوعى، نحو أعدائهم بمزاج أسود. كل شيء أخرق، بغيض، جعل أولئك السنغال المساكين شبه مشلولين لا يملكون صراخ الاستغاثة. " (ص ٥٥١-٥٥٢). الخرافة والغرابة والجنون والبيارق الشاسعة، يبني كل ذلك فضاء ملحمياً بهياً، يوافق إمكانيات المكان ويمتثل الى قوانينه. ينبثق الملحمي من الفقير المغلق، في لحظة "جنون"، ويترمّد سريعاً، بعد عودة "العادة"، التي تنهى عن الجديد والجنون. وصمت المكان القديم واتساع المقبرة، وكلاهما امتداد لطبيعة لا ذاكرة لها، يمنعان عن "ملائكة الموت" النصر المفترض. فكما أن الفرنسيين لم يحاربوا أحداً، فإن الأبطال الأشاوس لم ينتصروا على أحد. دار الأمر كله في المكان، ومن أجل المكان، ووفق قواعد مكان مسكون بـ" الدهر والخواء". وبعد المعركة، كما قبلها، رجع المقاتلون الى الزيتون المسكين، المرتاح في مواقعه منذ "ألف عام".

تغطي وقائع الاحتلال الفرنسي، كما عاشها جبل العرب في فترة محدودة، جزءاً كبيراً من رواية تقع في ستمائة صفحة. ولم يرسم الروائي الفضاء الجغرافي-البشري، وبتفاصيل مدهشة، إلا ليكون الفضاء الذي يقاتل فيه الفلاحون "آلة إبليس". كأن الروائي قد عاين طبائع البشر، ليرسل بهم الى اختبار مرير، يعودون بعده الى حضن الطبيعة، الذي لم يفارقوه. تبدأ الرواية بالقتل: "أيقظته الطلقات"، وتنتهي بما بدأت به: "وحتى إذا ما غرز خنجره في أي صدر.. ". يستمر الزمن الراكد طارداً الوقائع التاريخية، لأن من أدمن الركود المتواتر لا يرى إلا ما أدمن عليه. شأنه شأن راكب القطار، الذي تحدّث عنه كلود ليفي شتروس، الذي يتعرّف فقط على القطار الذي يسير في اتجاه القطار الذي يقلّه. يقف "ابن الطبيعة"، في "عقله الطبيعي"، أمام "الإنسان التاريخي" ولا يراه، لأنه يرى ما استطاع أن يرى، لا ما تجب رؤيته. ولن يرى، بداهة، إلا ما سمحت له "العادة الموروثة" أن يرى. إنه الخضوع الموروث، الذي يلغي المعارك والملاحم، ويظل كما كان، أي أكثر أشكال الخضوع خطراً.

الطاغية : قناع يتلف الوجوه

تنطوي «قصر المطر»، في أزمنتها المختلفة، على زمنين أساسيين: خارجي يسرد ملحمة وطنية، وآخر محتجب في ثنايا بنية راكدة. تتشخص البنية، التي يخالطها الموات، في سلطة

طاغية، قناعها طاغية يبدد البشر. والطاغية، الذي تشخصت السلطة فيه، إعلان عن تراتبية صارمة، توزّع البشر على مراتب متفاوتة، يقف عليها طاغية له شكل الصنم. ترتسم المراتب، كما تقول الرواية، في كلاب مسعورة وفلاحين فقراء خانعين ومشايخ يؤجرون سلطتهم وحاشية قاتلة. وبما أن حياة السلطة تصطدم، لزوماً، بسلطة الحياة، فإن بعض البشر يقف خارج المراتب، يعيش أياماً متمردة، قبل أن يحسمه الموت.

يستظهر الزمن المحتجب في شخصية شاب، ورث "مشيخة البلدة" من عائلة طاغية. تصفه الرواية بالكلمات التالية: "حين تأمله وجد أنه يصرخ بالموت، واحتار كيف يمكن أن يتنفس مثل هذا الكائن الهواء البشري نفسه! كانت نظراته نظرات جمجمة، من خلف حاجبيه الغليظين ومحجريه العميقين، وكان شارباه قد كبرا، وسمن خداه، وانتفخت جبهته حتى بدا كالصنم." (ص٦٤٢). كائن من جنس آخر يتنفس الموت. فبالموت أعلن عن وصوله الى "المشيخة"، حين جلد شاباً نحيلاً ورمى به مقيداً الى الهوام والحشرات. وبالموت حكم "المنارة" حتى تحولّت الى "مقبرة"، معتمداً على حاشية لها رائحة الكلاب. وصناعة الموت هي التي تربطه: "آل الحمدان" الذين ورثّوه السلطة، بسياطها وكرمها اللئيم. تلف رائحة الموت الطاغية، فيكون رأسه جمجمة، ويتمطى الموت في نظراته مستريحاً. لا تصدر صفات الرجل، وقد قمطه الموت، عن شاربين كبيرين وحاجبين غليظين، بل عن سلطة العادة، التي تنتج عادات السيطرة والإخضاع وتحوّل الموت الى أمر عادي.

يتكئ "كنج" على سلطة العادة، التي يلغي فيها المتوارث الصلب راهناً واهن الحضور. ومع أن في السلطة عادات السلطة، فإن ما يثبت الرعب فيها هو سلطة العادة، التي تعطي المسموح والممنوع شكل البداهة، كما لو كان الممنوع قانوناً طبيعياً لا يماري فيه أحد. وما الموت الذي يثيره "كنج" إلا الموت العادي، الذي جاءته به عادات السلطة. فوجه الرجل هو وجوه أجداده، مما يجعل وجهه حاضراً وغائباً معاً، حاضراً في شاربين معقوفين وخدين سمينين، وغائباً فيما وراء ذلك. وجه مستعار قديم، يصرخ بالموت ويتنفس هواء البشر. تعيّن سلطة العادة وجه الطاغية قناعاً، ذلك أن زمنه هو زمن الوجوه التي سبقته. وللوجه-القناع، الذي لم يسعَ إليه أحد، وظائف يحتاجها الطاغية ومن يحتفي به. فبقناعه يأمر وينهى، مستريحاً، وبقناعه يزجر البشر ويمتثلون إليه.

شاربان كبيران وحاجبان غليظان وخدان سمينان ونظرات صادرة عن جمجمة. وجه ليس بالوجه، أدمن عليه من ارتاح إليه. رآه حامله على من كانوا أكبر منه عمراً، ورآه الناس قبل أن يحمله الطاغية من جديد. إنه القديم المقدس، الذي قدّسه قدمه، والذي تقدّس وهو يحاكي "الوجه الأول"، الذي لم يره أحد. تأتي سلطة العادة وتحدد الرؤية، وتأتي المحاكاة وتعين السلوك. يقول مرسيا إلياد: "فالبطل لا يؤدي، في أثناء حياته الأرضية، سوى أفعال نموذجية. ولا غرابة إن احتفظ الناس بذكراها، ما دامت حسب بعض الاعتبارات، أفعالاً لا شخصية"[٦]. يساوي "اللاشخصي" الموت الحقيقي، موتاً غريباً يزجر الأحياء، ويستقر في وجه-قناع. يحتقب القناع، كما أشرنا، بعدين جوهريين: ينسب حامله الى مجد أثيل، ويوهم الخاضعين بعظمة طبيعية: "إن ما تعرفه عن آل الحمدان هو أنهم لم يتأخروا قط في محو أعدائهم وترحيلهم بلا تردد نحو الموت." (ص٧٧). إن نعت "بلا تردد" هو المركز الذي تستقر الجملة فيه، وإلا لأصبح "آل الحمدان" مثل غيرهم من البشر، أي تحولّت أفعالهم الى وحشية خالصة لا الى تدبير حكيم. بمعنى آخر: إن كان القتل المرتبط بوجه صريح وحشية سافرة، فإن القتل الذي ينجزه القناع حكمة أكيدة.

رغم حاشية كاسحة وكلاب مسعورة، فإن القناع السلطوي المتوارث تراجيديا كاملة. ففي الوقت الذي يقنع فيه حامله بالانتماء الى أصل ذهبي، يكون الانتماء نفياً للذاتية وإلغاء لها. وعلى هذا فإن الوجه السلطوي، رغم الشاربين المعقوفين، لا وجود له، إنه بُقيا من وجوه مترسبة كثيرة. يلغي تواتر الزمن، في السلطة الموروثة، الوجوه والأسماء، مستبقياً القناع وتقاليد "المشيخة": "وصل كنج مخفوراً بحاشية من حاملي البنادق، والسيوف والعصي يجر وراءه وجهاء البلدة ورجالها الذين تلفعوا بعباءاتهم وحطّاتهم منذ أن وطئت أقدامهم الساحة." (ص٣٧). وجه كنج، بشاربيه الكبيرين، هو حاشيته ببنادقها وسيوفها وعصيّها. وهو هؤلاء الخانعين الملفعين بعباءاتهم وحطّاتهم، وفق أحوال المراتب والمنازل. لا يتنفس كنج الموت بسبب وجه كالجمجمة، بل بسبب عدد الأموات الذين يرقدون في قناعه. "تمنت أن يستمر الى الأبد كي تفرّ دلال الى اللاشيء. هناك حيث تنجو من جور آل الحمدان، وسخطهم الذي يهلك كل حي." (ص٩١).

يتنفس الطاغية الموت، ويكون أكثر الناس عبودية. فهو الثابت المتماثل، الأحادي، المتكلّس عبر قناع لا يساوي من دونه شيئاً، وعبر الزمن الذي ألغى وجهه ووهبه قناعاً. يشهد القناع على

٦- Mircea Eliade, *Le Sacré et Le Profane*, Gallimard, 1965, p. 69

عبودية الطاغية، وعلى اختلافه عن البشر. فللقناع، عند بسطاء البشر، وظيفة سعيدة مزدوجة: فتعبير عن الحرية هو، وهو ميل الى تعدد الإنسان. يضع الإنسان الحر القناع حين يشاء، ويضع القناع لأنه حريص على وجهه، كما لو كان القناع لحظة حرية لاهية، يفعل الإنسان فيها ما يتوق إليه ولا يخسر وجهه، بل يحتفظ بـ"ماء الوجه"، كما يقال. كما أن وضع القناع، بالمعنى الحقيقي أو المجازي، تعبير عن ميل الإنسان الى أن يكون إنساناً آخر، بعيداً عن التكلس والعادات الصلبة. إن خير البيوت هي التي يمكن هدمها، لا لأنها آيلة للسقوط، بل لأنها قابلة للبناء من جديد. وهذا ما لا يأتلف مع الطاغية، الذي إن تداعى تحوّل الى شظايا، وإن خلع القناع تحوّل الى جمجمة. بمعنى آخر: إن كان حضور الوجه شرطاً لوظيفة القناع، فإن غياب الوجه يعيّن القناع وجهاً ميتاً. وهو ما يجعل الطاغية ينوس بين السجن والموت، سجين قناع لا يقدر على فراقه، وسجين موت يعلنه القناع: "مضافته امتلأت بالوشاة وصار الهواء يهب نميمة، وقد عمد الرجل الذي كان قد أضاف لسلطته المشيخية القديمة قوة نائب البرلمان، الى فتح سجن جديد (عندما لم يعد السجن القديم الذي افتتح يوم الاستقلال صالحاً) لم يكن سوى البايكة القديمة الممتلئة بالروث." (ص٣٥٢). تتحدد السلطة بجملة إشارات تنفتح على الهلاك.

"كنج" عبد لقناعه، وعبد لصورة الآخرين التي يمليها القناع. تقول الرواية: "في اليوم الخامس لمشيخته، سرقوا بارودة طلال الراعي. فأقسم كنج لأقرب رجاله، أنه سيمهل اللص حتى المساء، ثم سيصنع من جلده طبلاً، ويرمي لحمه للكلاب. لم يدرك كيف خرجت الكلمات من فمه، ومن أية بئر عميقة نبش تلك الحروف الموشاة برائحة الدماء. وكيف ارتسمت صورة الانتقام المريع الذي سيوقعه على رأس سارق البارودة العثمانية القديمة." (ص١٣). تصور السطور القليلة، وبدقة مدهشة، علاقة الطاغية بالقناع الذي يحتله. ينطق الأول بما لقّنه الثاني، لغة حاضرة وجاهزة، تأتي من "بئر عميقة". لم "ينبش" الطاغية في أية بئر عميقة، ولم يبذل جهداً في "الكلام"، فما قال به وضعه القناع على لسانه، كما تضع الآلهة الكلام في فم الشعراء عند اليونان. وما "البئر العميقة" إلا (آل الحمدان) "الذين لم يتأخروا قط في محو أعدائهم وترحيلهم بلا تردد نحو الموت"، كما تقول الرواية. يُنَصِّب تواتر القناع الانتقام "الجديد" المروّع امتداداً لانتقام متعدد الأزمنة.

يسجن القناع الطاغية في سلطة منتقمة. فيبقى وحيداً، منبهراً بتمزيق الجلود وبلغة "البئر العميقة". غير أن القناع لا يذيب الطاغية في أرواح أجداده، إلا بقدر ما يخترع له "خارجاً بشرياً"

لا روح فيه . كأن الاحتفاء بأرواح أجداده لا يستوي دون إزهاق أرواح الآخرين . إنه معتقد المرتبة ، الذي يأمر الطاغية بمساواة رؤوس البشر ، ويقطع الرأس الصاعد الى أعلى . فأفضل الرؤوس عند الطاغية أخفضها . وهذا ما جعله يحول "المنارة" الى مقبرة ، ويدفع بالعائلة الأكثر نجابة "آل الفضل" الى الهلاك . وواقع الأمر أن الطاغية يخترع الاختلاف ويرى ، تالياً ، الاختلاف المخترع أساساً للسلطة . يخترع الاختلاف ، قاسماً البشر الى "أرواح" وكلاب ، كي ينزل بالكلاب المخترعة "الانتقام المريع" : "كان رأيه أن الناس كالكلاب لا يحبون إلا من يخنقهم ، لكن السر ، كما بيّن له ، هو في الطريقة التي يستطيع سيد المنارة أن يخنق الناس دون أن يميتهم ، أن يميتهم دون أن يخسرهم . " (ص١٢٨) . يتعامل الطاغية مع الأموات ، ويقوم بدوره كصانع للموت . إنه ذلك "الذئب المتأله" ، الذي يطرب الى خشخشة العظام اليابسة ، والى طقوس "المشيخة" ، التي تعيّنه قاتلا مقدساً .

على "الطاغية أن يخنق الناس دون أن يميتهم ، وأن يميتهم دون أن يخسرهم" . فن غريب ورهيف ومليء بالمفارقة ، على الطاغية أن يتقنه ويكون فيه مرجعاً . وهو في فنه الرهيف أكثر من إله تارة وأقل من إله تارة أخرى . فأكثر من إله هو بفضل الأموات الذين يمشون بخطى مستقيمة ، وهو أقل من إله ، لأنه مشغول بالذميمة وبتحويل جلود البشر الى طبول . وهو في هذه الحركة المتعاقبة ، بين إله كاذب وذئب حقيقي ، ينتهي الى عقم غريب ، عقم مثمر ، إن صحّ القول ، يهزم كل مخلوق خصيب . ذلك أن وظيفته ، المشتقة من "آل الحمدان" ، تُرحّل الآخرين الى الموت . فهذا الطاغية ، برأسه الكبيرة ، كان عاشقاً قبل وصول "المشيخة" ، وبدا عاشقاً بعد وصولها ، حتى كاد يبدو بشراً يتنفس هواء البشر . لكنه ، وقد تلبّسه القناع ، يرتد سريعاً من العشق الى الموت .

تنكر السلطة الطاغية الزمن وتعيد تقسيمه وتنصّب ذاتها بداية له . حين يلتقي "كنج" ، بعد "المشيخة" ، بالمرأة التي أحبها ، ينتهي اللقاء بـ"جماع مبهر" : "ودون أن يملك قدرة على ردّ قدره ، أولج فيها . ثم تغلغل حتى النخاع ، حين سمع من الغيب تقريباً ، أنّ ليلته ناعمة ، تكسرت قليلاً قليلاً مبشرة بانتهاء النزوح . " (ص٥١) . إن "قدر" الطاغية سلطته ، و"الغيب" ، الذي تناهى إليه ناعماً ، هو أصوات الأجداد ، المتغلغلة فيه حتى العظام . وواقع الأمر أن الرجل كان عاشقاً ، وأن العشق تقوّض بعد ولادة الرجل مرة ثانية . كان العشق بين رجل وامرأة ، ولا عشق بين امرأة و"المشيخة" ، فالأخيرة لا تعشق غيرها . نقرأ في الفصل المحدث عن "الجماع المبهر" وأصداء الغيب ، وهو الفصل الخامس ، ما يلي : "كانت تعرف رسالته منذ كان حياً ، وها هي

تتذكرها، فآل حمدان هم أسياد هذه البلدة، منذ أن قال لها كوني فكانت، هكذا كان يؤمن، وقد نُذر لهم، ولم يستطع أحد ممن عاداهم أن يبقى حياً. " (ص٤٩). إن السلطة هي الموت، وما " تغلغل " في العاشقة المنكودة هو الموت، لا العاشق القديم. ولذلك كتب عليها البوار والعقم المكتمل، على خلاف العقم المثمر الذي يلازم الطاغية.

ينجذب الطاغية الى نقائضه، يقترب من حاملي فضيلة العشق، ويدنو ممن تمتعوا ببراءة لا تنقضي. لكنه، وقد تألّه وانصاع الى أصداء الغيب، يذهب الى نقائضه، ليختلس منها ما تملكه، علّها ترجع عارية، كما يجب أن تكون. يبادل الحب بالكراهية، مؤمناً أن الكراهية هي الحب الأكبر. ويقابل الشجاعة بشجاعة أكبر، لا سعياً وراء الفضيلة، بل لتجريد الآخرين من فضائلهم. فقد كتب البوار على الحبيبة حين احتضن جسدها الخصيب. انتقلت من طلل الى طلل وظلت عاقراً. ولن يكون الوضع مختلفاً، حين يقف الى جانب الآخرين ويقاتل الفرنسيين معهم. تقول الرواية: "كان قد انفجر داخله حديد موت صدئ، ولم يتوقف عن القتل، أدرك أنه يثأر من كل ساعات التردد التي أمضاها في قلعته، مثل جمل، راح يكسر عظام الجنود والضباط والخيل، وصوته راعد كصوت ثور.. كان مسكوناً بروح شيطان، بينهما كان كامل لا يني يلحق به، مشدوهاً بالانقلاب المحيّر الذي جعل من نذل متردد، بطلاً. " (ص٥٥٥). الانقلاب المحيّر، الذي يقول به الراوي، صورة عن تعاقب الإله الكاذب والذئب الصريح في شخصية الطاغية. يذهب الى الحب وهو ذاهب الى الكراهية، ويمضي الى القتال وهو ماضٍ الى القتل. كأن شجاعة الطاغية، الذي يؤرقه الشجعان، برهان عن قدرته على القتل، لا عن استعداده للدفاع عما يدافع الآخرون عنه.

ترى «قصر المطر» الى صفات الطاغية، فيكون قدراً أو إلهاً، وتنظر إليه في مساره، ويجيء المسار منتصراً، يلبي رغبات الذئب الذي تألّه: "ذلك الرجل الذي يتربّع على عرش المنارة، يفعل ما يشاء، يرحّل من يشاء، ويوطن من يشاء في أي مكان. " (ص٤١٦). لا شيء يثلم المشيئة المقتدرة، "لكنه سوف يصادف شخصاً آخر يذكّره بكنج، ، يفاجئه أنه جالس في الأعالي، يحكم، يسيّر ويحيي ويميت. " (ص٦٤٤). يعطي الطاغية ذاته صفات الآلهة الوثنية، وتأتي خواتمه الحقيقية ملبية لصفاته الوهمية. والسر في مجتمع يعيش في الدنيا، ولا ينظر الى معيشه بمنظور دنيوي. ولذلك يبدو "كنج" لزوماً، سراً ومحوّطاً بالأسرار، على خلاف نقيضه "كامل الفضل"، الذي تسللت الى روحه أشياء دنيونة كثيرة.

يتجلى "كنج الحمدان" في صفاته وفي مسار لا يذلّه. وتأتي عائلة "آل الفضل"، التي أقسم على إفنائها، مرآة أخرى للقاتل المقدس، الذي يعكس بدوره جماليات الدنيوي وهشاشته أيضاً. وما بين الطرفين من فراق هو القائم بين حياة السلطة، المدثرة بالأسرار الغامضة، وسلطة الحياة المفتوحة على تغيّر الفصول. أقامت الرواية حداً فاصلاً بين الموت والحياة، هو الحد بين الطاغية وعشاق الحياة. فـ"آل الفضل" عائلة وافدة، وصلت البلدة قبل خمسة وسبعين عاماً، واستقرت فيها مرتاحة، الى أن لامس الطاغية جسدها و"تغلغل حتى النخاع"، معلناً أن زمن الوصل مع الطاغية بداية للمتاهة. من المفترض أن الوصل مع الآلهة درب الى الفردوس، في حين أن الذهاب الى جهنم وشاية بوصال شيطاني: "وهذه القراءة الجديدة، ملأت روحها بالحقد على كنج، لأن قناعتها بأنه شيطان حياتهم، صارت جزءاً من كيانها كله. لقد بدا لها كإبليس تماماً. يلاحقهم كل ثانية، وكل دقيقة، وساعة، ويوم، وشهر وسنة. بلا كلل ولا ملل." (ص٣٤٩). أشياء تفصل بين العائلة والشيطان، تكثفت في فعل-إشارة هو اللقاء الجسدي. فإضافة الى اختلاف المكان، يعمل "آل الفضل" في صقل الحجارة، في مجتمع فلاحي متوارث: "أسرة الحجارين الذين اعتاد الجميع رؤيتهم على سلالم الحيطان، وربد البيوت والقناطر. لمن سيلجأ الآ ن من يريد بناء بيت؟" (ص١٢٧). تروّض العائلة الطبيعة وتبني البيوت، ويروّض الطاغية البشر ويهدم عليهم بيوتهم. يقيم عمل العائلة تعارضاً كاملاً بينها وبين الطاغية، ذلك أنها في البيت-المجاز تعطي الأمن والاستقرار والحماية، أي نقائض العطاء الصادر عن نقيضها. وهي في عملها، الذي يحتاجه الآخرون، تمارس فعلاً إبداعياً، يعيد صياغة الأحجار، وصياغة مروّضي الأحجار أيضاً. بل إن كل تميّزها قائم في الفصل بين الشكل والسديم، تضع في الحجر الغافي شكلاً، وتحرره من قشور نافلة، وتعيد خلق الحجر من جديد. وهي في هذا بعيدة عن الطاغية البعد كله، لأنه، لزوماً، طارد للأشكال وعاشق للسديم. وتسوية البشر بالأرض وفرض الامتثال وقطع الرؤوس المغايرة لغيرها آية على عشق للسديم لا شفاء منه. فإن كان الحجر المصقول، المتساوي الأضلاع والمتناظر الوجوه، شكلاً، فإن شكل الإنسان، الذي انزاح عن أغفال البشر، يتعيّن في فردية مبدعة، لها من القول والفعل ما لا يختزلها الى غيرها. حين تصف "ثنية الفضل"، المرأة المقدودة من ذهب وفضيلة واقتدار، إخوتها، تقول: "كان منساباً كتمثال، وقد خزن بمهارة خاصة، ضخامة كامل، وخفة شامل، وعنف صايل، باقتصاد لا يتقنه أحد سواه." (ص٣٥٠). كل فرد ظفر بشكل وهو ينقب عن الأشكال خارجه، مواجهاً حراس السديم وغاضباً على أغفال البشر. وبهذا المعنى، فإن

صفات الأخوة، الضخامة والخفة والعنف والانسياب، تترجم تعددية غريبة عن الأحادي المكتفي بعزلة متجهمة.

تنتسج العلاقة بين الطاغية والعائلة المبدعة في نسق من التعارضات المفتوحة. الكراهية/الحب، القبح/الجمال، الأنانية/الكرم، البطولة/اللواذ... بيد أنها تتكشف كاملة في التناقض بين المغلق والمفتوح، إذ الأول مرتبط بزمن-أصل ملتف على ذاته، وإذ الثاني مندفع الى نثار من الأزمنة. تتجسد ثنائية المغلق والمفتوح في اختلاف المكان الذي يتحرك فيه الطرفان المختلفان. والمغلق قلعة، أو بيت-قلعة، ثابت في مكانه، يزجر الناس ويرهبه الناس، ثابت ويزداد حراسه، مهيب وصامت كالمقبرة. وبيت "آل الفضل" مفتوح على السماء، جدران متواضعة ولا حراسة، يجاور خضرة حسنة يلاعبها الهواء. وبعد حين، ووفقاً لأوامر الطاغية، ترتاح العائلة في مكان مهجور تحرسه الأنقاض. لكنها لا تلبث أن تستأنس المكان المهجور، بالأغنية والحب والتضامن ومشاتل الأزهار، مبينة أن مكان الإنسان روحه، وأن القلاع العالية مدثرة بالخواء. وتنتشر العائلة من جديد في أكثر من مكان، وتخوض أكثر من معركة، الى أن تصل الى التشتت والتبدد. وهي في مآلها الحزين، لا تشذّ عن سنن الحياة ولا تخذل الشكل الكريم الذي داخلها، معرضة عن لزوجة السديم واستقرار القبور الصامتة.

تصطدم حياة السلطة بسلطة الحياة، ولا يذهب النصر الى الأخيرة. يهزم الثابت المتغير، ويلتهم الميت الحي، ويدحر المغلق المفتوح، ويتلاشى البيت أمام القلعة المتجهمة: "فمنذ دهور تقف هذه القلعة هنا، ويرصد هؤلاء المرابعون حركات الآتين الى هنا شكاكين، خائفين من كل إنسان، ومنذ دهور يطأطئ القادم مرغماً تحت وطأة النظرات الغاضبة. مم يغضبون؟ ولم يغضبون؟ في هذه اللحظة شعر بالحزن على نفسه لأنه لم يبق حياً يرعب كنج في عليائه، ويرهب مرابعيه في كل لحظة، مثلما أحس في الوقت ذاته، بأنه نجا، لأن صاحب القلعة لا سلطة له عليه." (ص٦٤٢). قبل أقل من صفحتين، وحين يمر الراوي أمام دار "آل الفضل"، نقف أمام السطور التالية: "كانت خربة أنقاض، كومة من الصدوع والجدران المحطمة.. وفي عمق الدار (حيث كانت ثنية تغسل جروح نايل ذات يوم)، نبتت أدغال من الشجيرات الشوكية الغريبة، وقد فر منها سرب مذعور من الطيور. وهناك بدت ماضياً خالصاً.. تلك هي الدار إذن! غيمة مشتتة من غبار الأيام اللامرئية لا صورة مستعادة، ولا رائحة الذين جعلوها ذات يوم، دار حياة." (ص٦٤٠-٦٤١).

ثلاث أفكار تسطع في السطور السابقة: "المرابعون" ومن غايرهم، الدهر والخمسة والسبعون عاماً، الخوف المنتصر والحياة المهزومة. المرابع الذي يحرس الطاغية، ولا شكل له، جزء من نسق الطاغية المحروس بالأرواح وسلطة العادة، مقيّد الى حركاته المقيدة، ممتثل الى ما يلقّن ومطمئن الى فضاء تحرسه العادة المتأبدة. يطلق النار على الشكل، لأنه لا يعرفه، معتقداً أن الشكل رذيلة، ومغتبطاً بحراسة قبره، وهو على قيد الحياة. يقول أرنست كاسيرر: "بقدر ما يرتقي الفكر والثقافة، يغدو سلوك الإنسان السلبي، في علاقته بالعالم الخارجي، سلوكاً فاعلاً. ويتوقف الإنسان عن أن يكون مجرد لعبة للانطباعات الخارجية. وبمشيئته الذاتية يشارك في مسار الأحداث، كي تتوافق مع رغبته وحاجته"[٧]. تكمن مأساة المرابع في الامتثال الى عالم الأسرار، وفي تحويل العالم الخارجي الى علاقة سرية. ولذلك يكون مستعداً لإطلاق النار على "آل الفضل"، الذين يعيشون في "الخارج"، ويتفاعلون مع "العالم الخارجي". وفي جانب آخر يقف "الدهر"، وقلعة الطاغية قائمة من دهور، زاجراً خمسة وسبعين عاماً، هو عمر "آل الفضل" في البلدة. إنها المواجهة التراجيدية بين نسق أثيل وإرادات فردية طليقة، خارجة عن النسق ومقاومة له. منازلة بين خوف منتصر وشجاعة مهزومة، وبين موت كليل وحياة مشتعلة، وبين نزوع الى الجديد والتجديد ومحافظة عميقة الجذور. والخوف العجيب منتصر بفضل الموت، الذي ينشره الطاغية في الاتجاهات جميعاً.

يؤكد الموت المنتشر في الهواء الطاغية مركزاً، يتساوى فيه الحضور والغياب، وخالقاً لنظام لا يحتاج النظام، لأن الموت يخيّم فوق كل شيء. ولعل "الموت المنتشر" هو الذي جعل الروائي، وباقتدار متميز، يظهر المستبد لحظة، ويخفيه لحظات، مستعيضاً عن حضور الطاغية المباشر بـ"الموت" المحوّم في الفضاء، بعد أن غدا الموت نظيراً للمستبد وإشارة إليه. فرضت علاقات الاستبدال، وحداها الموت والطاغية، حضوراً كالغياب وغياباً كالحضور، في حركة متناوبة، تستدعي الطاغية تارة وتستحضر آثاره تارة أخرى. يكون الطاغية في حضوره المباشر متزمّلاً بعزلته ومقمّطاً بوحدته القاتلة، بل رخواً وقريباً من التداعي، يجتر الذكريات وتؤنسه "داعرة"، حتى يكاد يبدو إنساناً عادياً جديراً بشفقة محتملة. لكنه لا يلبث أن يعود طاغياً في حضور لا مرئي رهيب، يعيد صياغة الحضور الأول، إذ العزلة هاجس بإتلاف البشر، وإذ التداعي فاصل بين

Ernest Cassirer, *Langage et mythe*, Editions de minuit, Paris. 1973, p. 52 -٧

قتلين. تعيّن هذه الحركة المتناوبة "كنج" مركزاً مطلقاً، يدور حول ذاته ويدور حوله الآخرون في آن، مركزاً غريباً، يخرج منه الموت من أبواب متعددة.

تستدعي شخصية كنج التاريخ وترمي به جانباً، مبدداً أمام القلعة المتجهمة. فالثابت لا يحتاج التاريخ، والتاريخ يوازيه ولا يلتقي به، والتاريخ الذي لا تاريخ فيه، يطلق النار على كل تاريخ حقيقي. تمثل العائلة التي تستولد من السديم شكلاً، الموقع الذي حاول تاريخاً حقيقياً؛ حقيقياً في عناصره الحية المتعددة، وحقيقياً في هزيمته أيضاً. تخفق المأساة فوق أرواح عديدة وفي أكثر من مكان، ذلك أن تراجيديا العائلة هي تراجيديا ولادة التاريخ الحي في زمن مسكون بالموت. تتوارى العائلة ويظل "كنج" مركزاً في انتصاره ومنتصراً في مركزه. وينهزم التاريخ الحقيقي وينتصر التاريخ الزائف، إذ "الدهر" تواتر فارغ، لا يجد إجابة لأنه لم يطرح سؤالاً، ولا يحتاج جديداً لأن قديمه جديد. ولهذا، فإن "كنج" والعسكري الفرنسي لا يعيشان تاريخاً واحداً، فما بينهما "تزامن" لا أكثر، يلتقيان، ينصرفان، ويعود كل منهما الى زمن مختلف.

تقرأ «قصر المطر» التاريخ، وتقع على عبثه، كأن التاريخ عبث، وكأن عبث التاريخ لا تاريخ له. تنطفىء الأحلام وتتفتت في قبور مجهولة، وتزداد قلاع الثبات طولاً.

الفن: زمن مغترب لا ينتمي الى أحد

تنطوي «قصر المطر» على أزمنة متعددة، وتحوّل ما تنطوي عليه، أي التاريخ، الى أحجية، أو الى شيء قريب. وبسبب التوتر بين الأحجية وما ينقضها، تبدأ الرواية بما يوحي بالتاريخ وبإمكانية التعرف عليه، وتنتهي الى ما ينقضه. يزيح اختلاف النهاية عن البداية السؤال المطروح عن موقعه معلناً أن الرواية لم تلتق بالتاريخ بل بظلاله، وأن ما يتراءى زمناً جليلاً، هو الى الكوميديا أقرب. ذلك أن التاريخ، وبالمعنى النبيل، مترسب في هوامش ضيقة.

ولعل الأحجية، التي توهم الإنسان بحل منتظر وتواجهه بالفراغ، هي ما دفع الروائي الى بناء حيرته في مجاز. يتجلى في بناء قصر للمحتلين الفرنسيين، مرت فوقه غيمة ماطرة، ووهبته اسمه الجميل: «قصر المطر». والقصر بنته العائلة المختلفة المهزومة: "آل الفضل"، ممثلة بابنها العنيف "صايل". تأتي الأحجية من اندفاع عائلة حرّة، قاتلت الاستعباد والاستعمار، الى بناء قصر يحتاجه مغتصبها، وتنجز القصر بشغف، ويقف القصر جميلاً: "بني في ستة أشهر متواصلة

صرحاً بارعاً حافلاً بالجنون . " (ص٢١٩) . يتضمن البناء المدهش ، في معناه العمق ، دلالتين هما صمود الفن في وجه "الدهر" ، وشهادة الفن على عبث التاريخ .

أزمنة ثلاثة بنت «قصر المطر» وتركته شاهقاً ولا ينتمي الى أحد . الزمن الأول هو زمن الإرادة الفرنسية ، التي تربط بين البناء المحكم والتنظيم الضروري . زمن جاءت به الضرورة وتحلل بعد انقضائها . والزمن الثاني هو زمن الرغبة المبدعة ، التي يحررها الفن وتتحرر بالفن . زمن أملاه النزوع الى الحرية ثم هاجر الى زمن آخر . ذهب الإنسان المبدع الى موضوعه ، مغمضاً عينيه عن الفرنسي والطاغية ، محملاً برغبة متوهجة تفصل بين الإبداع ومن أمر به ، وترى في الإبداع زمناً خالصاً مكتفياً بذاته ، ولا يمتثل الى أحد . والزمن الثالث هو زمن السلطة الطاغية ، الذي جعل لقاء الفنان والمستعمر ممكناً ، فلولا الحاشية القاتلة لما سقط المبدع في أيدي المحتل الفرنسي . زمن أعمى يتبدل ولا تعود إليه البصيرة . أزمنة ثلاثة تنصهر في زمن غريب ، يتيح للمبدع أن يعيش الحرية في فضاء قاتم ، قوامه الاستعباد والاستبداد . مع ذلك ، فإن الأزمنة المتساندة ، التي حققت قصراً جميلاً باركته غيمة ماطرة ، تظل ، في النهاية ، زمناً هجيناً لا ينتمي الى أحد .

يخلق المبدع بناءه ويمضي : "بعد شهرين فقط من انتهاء الطريق ، اختفى صايل تماماً ، وأضاعته المنارة" . ويرحل المستعمر الفرنسي ، بعد سنوات ، تاركاً القصر للرياح والفئران القارضة . أما الطاغية ، الذي لا يرحل أبداً ، فله قلعته القديمة ، التي تتوجه الى القصر الماطر ولا تعرف لغته . يبقى القصر وحيداً ، منتسباً الى نسق لا وجود له . فالقصر ، في منظور العسكري الفرنسي ، يقف الى جانب قصور أخرى ، يؤالف بينها "التنظيم" ، ويمسح عنها الغبار مبدع تخلص من القيود . وتجاور القلعة قلاعاً أخرى ، ويقف على أبوابها حراس غاضبون بلا سبب . أما القصر ، في منظور الفنان ، فلحظة حرية عابرة ، يتنفسها ويمضي ، يخلق موضوعاً ويخلقه الموضوع ، ويحوّل كل منهما الآخر ويغيّره . يترك الفنان القصر وراءه وحيداً ، بلا حرس ولا جنود ولا عين رقيبة ، في فضاء مهجور لا أشخاص فيه ولا تتشخصن علاقاته ، يدعى : تاريخ الفن . شيء قريب من "مكتبات الظلام" ، المكتظة بالمصنفين والمحللين ، على مبعدة عن "مكتبات النور" ، التي ترتفع طوراً وتعصف بها الرياح أطواراً أخرى .

إن القصر المهجور صورة أخرى عن المسرح الروماني المهجور ، الذي تفترشه عظام نخرة : "معظم التصاميم ، كانت بنت مواهبه ، وقد ضارع ، في بعضها أجزاء من أم الجرابيع ، مثل نمط القاعات بوجه خاص . وشكل الصعود المغلق . " (ص٢٩١) . "أم الجرابيع" هي المكان الذي

احتضن "العائلة"، بعد أن طردها الطاغية، وهي المكان المأهول بآثار رومانية باذخة. ينتسب القصر المهجور الى الآثار البعيدة، التي لا يؤنسها أحد، وينتمي الى المسرح المهجور، ويكون له مآله. ومثلما سافد الذئب المتأله "الأم الكبيرة" فوق مسرح سامق البناء، مسيجاً بالهوام والأشواك، سيتسلل يوماً ذئب جديد الى «قصر المطر»، ويعبث بجثة ذئب آخر. يشهد القصر المعزول، على عبث التاريخ، إذ الإبداع الفني، الذي نسي اسم خالقه، مرتع لذئب يقطع أوصال الفنان في عز الظهيرة.

غير أن القصر، الذي لا أهل له، مرآة لحزن آخر. تساوي علاقة الفنان بقصره، علاقة المقاتلين بالهدف الذي قاتلوا من أجله. تتحدث الرواية عن شغف الفنان بعمله، عن اندفاعه الذي لا يعتقل، وعن حرارة تفتن الناظرين. وتتحدث، وبشكل مواز، عن فضاء ملحمي مبهر، وجوهه الخيول المندفعة والقلوب المتوهجة والبيارق الشاسعة. ومآل المقاتلين هو مآل الفنان الذي "أسكتته الطلقات"، وما انتهوا إليه يقف بعيداً، بينهم وبينه سؤال صامت واغتراب شديد. فلـ"القصر" ذئبه المنتظر، وهدف المقاتلين سقط بين أنياب الذئاب المتسلطة. يترك الفنان قصره ويرحل، ويعود المقاتلون، بعد المعركة، الى زمن جاف، لا بيارق فيه ولا أغان تبدد الحصار.

كل ما كان بهياً في لحظة منقوصة ينتهي الى الصمت، ولا يسقط. فالعظام النخرة تكسو المسرح ولا تلغيه، والغيمة الماطرة تتعرف على القصر المدنس، الذي ظل واقفاً. كأن الفن لا زمن له، تعبره الأزمنة، ويظل يندفع الى المستقبل. تنفي كلمة المستقبل التاريخ وتستدعيه معاً، كما لو كان المستقبل فناً من نوع آخر. وتمثّل المرأة العلاقة بين الفن والمستقبل، تصل بينهما وتتمازج معهما، لأنها، وكما تراها الرواية، هي الفن والمستقبل معاً. وهذا ما يشير إليه أمران: الحضور الكثيف للمرأة، وجمال المرأة الذي يخطف الأبصار. حاضرة هي كأم وأخت وزوجة عشيقة، وحاضرة هي جميلة ودافئة ومليئة بالقيم. وهي في هذا كله قائمة في الحاضر والمستقبل وفي زمن لا يغلقه أحد. تمثّل "ثنية"، اللينة المتدفقة التي تفتت الصخر، الإنسان البهي الذي "يتنفس هواء البشر". فهي الحياة وتمضي في مراكب الحياة، الى أن يغدو مركبها حطاماً. لا تحاكي أحداً ولا يحاكيها أحد، لأن المحاكاة الصماء من اختصاص الطغاة.

تحمل المرأة-المجاز زمناً مستقبلياً، أقرب الى الحلم، يحمل في طياته منظومة قيم غنية: بالكرم والتسامح والصبر والشجاعة والعمل والعناية. إن الأنثى مخلوقة شاسعة البدن، تلبي المريض المتهالك، والطفل الرضيع، والرجل الممتلئ بالفحولة. لها زمن الشعر، وفيه من الشعر

أجمله . إنها المستقبل ، ومستقبل الرجل ، كما قال آراغون ذات مرة . ورغم سحرها ، لن يكون قدرها مختلفاً عن قدر الكتابة الجليلة ، التي تأتي من المعيش وتذهب الى لا مكان . ومآلها هو مآل " القصر " الذي يوقظ الحياة في زمن ، ويقف وحيداً في العراء في أزمنة لاحقة . ولهذا لن تكون " ثنية " ، أو " سيدة الخرائب " ، كما جاء في الرواية ، إلا فكرة جميلة ومضت في ذاكرة الزمن وانطفأت .

يتحدّى الفن الزمن ، ويقدم في صموده الحزين شهادة على عبث التاريخ . كتب أدورنو مرة : " لا بد من تفسير التاريخ الكوني ورفضه "[٨] . سواء تم تفسير التاريخ أم لم يتم ، فالأمر سيان ، طالما أن من يجهد نفسه في رسم اللوحة الجميلة ، يتركها في العراء في النهاية . فلا أحد يحتاج الى دروس التاريخ ، المنتصر تاريخه في انتصاره ، والمهزوم يحسن من القراءة الشيء القليل .

«قصر المطر» : زمن مغلق ورؤى طليقة

تنتسج بينة «قصر المطر» في التوتر القائم بين الكتابة وموضوع الكتابة . مجتمع عضوي تراتبي ، فقير في مكانه وزمانه ، وفقير في منظوره الى العالم أيضاً ، وهو في فقره ، الذي ينوس بين المقدس والمدنّس ، يفضي الى حكاية ، تتضاعف في حكايات أخرى ، دون أن يغادر عناصره البنيوية أبداً . فالحكايات تتراصف في زمن متجانس مغلق ، تتعدد ولا تتغيّر وتتكاثر ولا تختلف . كأن الحكايات المتوالدة حكاية واحدة ، حداها : البؤس والقتل . وإذا كانت الحكاية ، في المجتمع الريفي ، تستدعي الخير والشر وتترك الثاني مهزوماً ، فإن الحكاية ، في مجتمع ريفي مستبد بامتياز ، تستدعي القوة والضعف ، ملقية بجثة الأخير الى عرض الطريق . ولذلك كان عادياً أن تلتف الحكايات كلها حول الطاغية ، متحولة الى حكاية ثابتة ، تحكي ثباته الذي لا يميد . حكاية في أزمنة دائرية متجانسة ، أو حكايات في زمن وحيد لا يغير لونه .

يفرض منظور المقدس والمدنس ، وقد تكلس الى حده الأعلى ، المحاكاة مبدأ للنظر والسلوك . وتأتي الحكاية لتترجم المحاكاة في علاقاتها ، محولة الحكايات الى حكاية واحدة . ولا غرابة في الأمر ، ما دام البشر أقنعة متناظرة ، يقف فوقها قناع كبير لا متناهي الأبعاد . لا تخلق الأقنعة الحكايات بل تعيد إنتاج حكايات لا يعرف خالقها . بعد مدخل مضيء وجميل الضياء ،

٨- «الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور» ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٩ ، ص ١٣٢ .

تبدأ الرواية بحكاية البندقية المسروقة، تتلوها حكاية العقاب المخيف، فحكاية المستبد وحبّه العقيم، فعقاب العائلة والرحيل . . إن تعدد الحكايات، في المجتمع العضوي (العائلي)، لا يغيّر شيئاً، ذلك أنه لا يسرد مصائر البشر، بل «سيرة الدهر» الذي لا سيرة له والذي يماثل بين المصائر جميعاً .

يعكس النسق الحكائي في مجتمع عضوي تراتبي مغلق بنية اجتماعية شفافة لا تناقض فيها منتهياً، شكلانياً، الى تناظر ساكن بين البنية الاجتماعية والبنية الحكائية . ساكن هو، وهو يمتثل الى دورة بيولوجية، حكاياتها هي حكايات الزمن الدائري الملتف على ذاته، كالحكاية التي أنهت ضبعاً وحياة بندقية، والمتجددة، لزوماً، في بندقية جديدة تبحث عن ضبع جديد . وتراتبي هو، وهو يرى في الطاغية الحكاية الكبرى، وما خارجه شظايا من بشر . فلأغفال البشر حكاية واحدة لا تقبل الإعادة وللطاغية ما شاء من الحكايات، وآية ذلك حكاية المرأة التي احترقت وهي نائمة، حكاية الشاب النحيل، المرأة المسترجلة، اللص الذي قتله الطاغية . ومغلق هو، لأن تحالف الطبيعة مع الطاغية يحذف كل جديد . دورة من الحياة متجددة وخاوية في تجددها وفي حكاياتها القديمة .

لم تمنع البنية الحكائية الساكنة المفترضة عن الرواية حركة باذخة . ويعود ذلك الى جملة العناصر الايديولوجية التي أدرجها ممدوح عزام في عمله الروائي، والتي تحتضن الجمالي والتحرري والأنثوي واللغوي . . ذلك أنه، كروائي حقيقي، لم يعكس المجتمع العضوي وفقاً لتصوراته المحايثة له، وهي لا تتجاوز الوعي الحكائي والحكايات المتناظرة، إنما كتب المجتمع العضوي من وجهة نظر مغايرة . فقد كان بإمكانه، وهو يندد بمجتمع لا رحمة فيه، أن يضيف، سعياً وراء التفاؤل، الى المجتمع الساكن تناقضاً ليس فيه، يبرهن على موت الطاغية وانتصار التاريخ . كأن يوقظ في فلاح فقير حقداً قديماً ينهي حياة الطاغية برصاصة واحدة . بيد أن هذا يكافئ القارئ المغلول ولا يغير شيئاً، ذلك أن سلطة العادة تطلق، سريعاً، كلابها المفترسة على الفلاح المسكين، وتأتي بقناع جديد من "آل حمدان"، يستأنف السلطة الموروثة ويوطد دعائم المجتمع العضوي . لكن عزام وضع الحل الإيديولوجي المتهافت جانباً، وواجه سكونية المجتمع بدينامية الفن، مقلقاً الساكن بتناقض من خارجه، دون أن يساوي بين الفن واللاهوت . فرغم الفن ونسيمه الرطيب، بقي الواقع مخلصاً لغثاثته، وإن كان في المستقبل، وهو صنو الفن، ما يختلس من الواقع جلاله الكاذب .

ولم يكن غريباً، وقد اصطدم الساكن المغلق بتناقض من خارجه، أن تأتي "أسرة الحجارين" من خارج البلدة المشلولة، وأن تغادر البلدة من جديد، وأن تنتهي الى لا مكان . ولم يكن غريباً

أيضاً أن تكون العائلة النجيبة نقضاً للساكن والعضوي وللعقل الحكائي أيضاً. ومن هذه العائلة، المحددة الزمن والتي لا زمن لها أيضاً، اشتق عزام عناصر موافقة، تواجه المجتمع المغلق، من حيث هو عنصر كتابي بين عناصر أخرى، وتعيد ترتيب الحكايات المتراصفة من تجديد. أتاحت له العائلة-المجاز أن يواجه القناع بالوجه، والحكاية بالقصة، والزمن المغلق بالزمن المفتوح، والعضوي بالفني، والزمن الميت بالزمن التاريخي. . ففي مقابل نسق من الأقنعة المتناظرة تتناثر فوقه أسماء مختلفة، تقف جملة من الشخصيات-الوجوه، لها عوالمها الروحية المضطربة وقوامها المحدد الأطراف، ولها ذكرياتها وهواجسها وأسلوبها في الكلام. ولأنها شخصيات متحررة من سلطة العادة، كان عليها، وهي تنصت الى رغباتها المتعددة، أن تصطدم بما يؤرقها ويحضّها على البحث، أي كان عليها أن تخلق حكاياتها الخاصة، التي لا تكرر ما سبق. ولعل هذا البحث الذي يستولد مصائر جديدة في حكايات جديدة، هو الذي يوقظ الزمن ويجعله مفتوحاً وطليقاً. وبهذا المعنى، نقض الروائي ممدوح عزام المجتمع العضوي، الذي يهجوه، مرتين: نقضه وهو يختزله الى جمجمة وشاربين كبيرين، ونقضه وهو يبدأ بـ "عائلة عضوية" ويبددها، مؤكداً أن العضوي الأحادي المرجع لا يأتلف مع الإبداعي ولا يتوافق معه. تبدو العائلة، ظاهراً، "عضوية"، أي مكتفية بفقرها وبمنظورها "الأهلي" الضيّق، ثم لا تلبث أن تتشتت وتتوزع، محمولة بقوة الفن والتحرر اللذين يدمران المراجع الضيقة. يحقق الروائي في خياره هذا أمرين، يواجه سواد الاستبداد بألق الفن الذي تغمره العزلة، ويوطد دلالة المجتمع المغلق كمجتمع ميت، ينقض من خارجه، لأن سكونه المدوّي، لا يوحي بتناقض ولا يشير إلى جزء هين من الحركة، على مبعدة من الأسرة المبدعة (الفن)، المسكونة بتناقض متوالد يمنع عنها الاستقرار. فقد ظهرت العائلة (آل الفضل)، في البدء، وهي تصقل الأحجار، وحدة عضوية متلاحمة، متداخلة ومتباطنة كوحدة لا تقبل الانقسام. ثم ما لبثت أن تفرّقت وتشتّتت متوزعة على أقدار مختلفة. بيد أن هذا المصير لا يعود الى "الدهر"، الذي يكتب الإنسان ويمحوه، بل الى سلطة التمرد التي تسكن الإبداع والتوق الى الحرية. ففي مقابل قناع-حكاية، مرجعه خارجه، يأتي وجه مرجعه في داخله، يخلق في تمرده ما شاء من الحكايات. تنفتح الشخصيات المبدعة على أكثر من زمن ومكان، موقظة نثر الحياة، وخالقة قصصاً متناسجة ملتبسة النهايات.

تنقض «قصر المطر» زمن الاستبداد بزمن الفن، دون أن تقع في التجريد ومتاهة الضرورة الأخلاقية. يقف خلف هذين الزمنين زمنان آخران، لا يستقيمان دون تحديدهما: الساكن والمتغيّر،

وأحادي التأويل والمؤوّل المتعدد. فمع أن الكفاح ضد الفرنسيين يبدو واقعاً موضوعياً، أملاه زمن الرواية الخارجي، فإنه، كوقائع أخرى، يتعيّن، أولاً، ببعده الإشاري. فهذا الكفاح، أي تخليق البشر من جديد، إعلان عن زمن دنيوي صريح، يحاصر الأقنعة، وعن زمن مضطرب، يهاجم الزمن الراكد بزمن مغاير غير متوقع. يطلق الزمن اللامتوقع، وقد أرّق الأقنعة، إمكانيات في الإنسان غافية، منتجاً انزياحاً معوّقاً عن الأقنعة الى الشخصيات. تتراجع التراتيل الذاوية ويأتي "الشاعر" و"المغني"، وتأتي شخصيات توجه طلقات عادلة ولا تسأل أحداً. ولن تكون شخصية "بهاء الدين" المقاتل النبيل، في الزمن الجديد، صورة عن "اللص القديم"، الذي صرعه الطاغية في لحظة غضب. يحمل اللص اسمه ويمضي مبهماً، ويبقى وجهه غامضاً رغم اسم صريح، ويحضر "المقاتل" شفافاً وملتبساً معاً، شفافاً وقد حمل نبرة دافئة وفعلاً مستقيماً، وملتبساً وقد غاص في أسئلة المهزومين التي لا تنتهي. وقد يبدو، ظاهراً، أن زمن المقاومة الوطنية صورة أخرى عن زمن الإبداع الفني. والمقارنة قلقة لسببين، يقول أولهما: يحمل الفنان مرجعه داخله، ويرتكن المقاتل الى مرجع قلق، ينوس بين داخل وخارج، ويسقط متشظياً، أحياناً، إن تداعى الخارج وانصرف. ويقول السبب الثاني: يحمل الفن، كما المقاومة، زمناً خاصاً به، ويلتقيان في زمن ثالث هو: التغيّر. يؤكد هذا الفرق الذي تنتجه الرواية، مرة أخرى، شهادة الفن المغترب على عبث التاريخ. فبينما يقف الفن، وقد تلاشى خالقه، متحدياً الزمن، يسقط المقاتل في بئر النسيان، دون آثار أو ظلال.

توطد «قصر المطر» التعارضات التي تنسجها، وقد تكثفت في الميت الذي يستهلك الحي، بحامل فني مدهش ثنائي الوظيفة هو: الميت-الحي، أو المستنسخ، ذاك الذي عاش موته في جسد، قضى وانتقلت "روحه" الى جسد جديد، تهلكه رصاصة جديدة. يمثّل الميت-الحي، من ناحية، تقنية فنية مدهشة، تضع القارئ أمام موت كالأحجية، وأمام زمن بارد غريب، يتمازج فيه الهذيان واليقظة، والواقعي والغرائبي، كما لو كانت التقنية تضع القارئ، ومنذ البدء، في فضاء لا يتوقعه. ويعبّر المستنسخ، الذي يموت قتيلاً، ويبعث ليقتل من جديد، عن أزلية الموت المنتصر، وعن ثبات مروّع في الوجود، لا يتزعزع ولا يتغيّر. لكن المستنسخ، وهو من "عائلة الحجارين"، يقول بشيء آخر أيضاً. فانبعاث الميت الأبدي ترجمة لمقاومة أبدية للموت، اتخذت من الفن والآثار الصامدة عنواناً لها. يخترق الذي لا يموت ولا يحيا الرواية كلها، كاسراً السرد الخطي ومعلقاً على الوقائع، وناشراً في الفضاء رائحة للموت لا تنقضي. ومع أن في الميت-الحي ما يرد الى تصور

ديني للعالم، قوامه "التقمص"، فإن عزام حوّل العنصر الإيديولوجي الى عنصر فني مدهش، يعيد ترتيب الحكايات، ويخلق بينها حوارية طليقة، ويضيء دلالة الفن من جديد.

يضع البدء من ميت–حي الحكاية كلها في زمن مؤطر، ويملي لغة توافق الزمن الذي تحدّث عنه، لغة سوية الاضطراب، إن صح القول، لأنها تتعامل مع زمن انسحب منه المألوف وتوارى. تكتب الرواية: "وانسدّت السماء، فلم يعد يظهر أي نجم، وانحشر في دهليز معتم، وفي فوضى من الأشواك والنواتئ، جرّته قوة خارقة من مكانه. فاخترق رأسه عويل، وتدلى فجأة في الألوان النيلية التي طغت، ورأى هناك فراغاً شبحياً هائلاً، أفسدته ضربة فراعة قاطعة. وانتهى كل شيء. أيقظته الطلقات." (ص٨). "أيقظته الطلقات"، واستيقظ فيه زمن قديم عاشه في جسد آخر، أي أنه استيقظ مرتين: مرة سحبته من النوم الى اليقظة، ومرة أخرى وضعت فيه الزمن الماضي الذي عاشه قبل أن يقتل.

يأمر العيش في زمنين، أحدهما كان وانطوى، بلغة جديدة تعالج التجربة المنقضية. فوظيفة اللغة في التجربة العادية إيصالية ومحكومة بخارجها، على خلاف وظيفتها وهي تحلّق فوق "تجربة وجودية". فهي في الحالة الأولى تتوجّه الى المحسوس والنسبي، وهي في الحالة الثانية تفتش عن الحقيقة الغامضة، التي لا يمكن الوصول إليها. ولأن الحقيقة ترد الى محسوس غائم، يكون عليها أن "تضطرب"، منفتحة على خارجها ومكتفية بذاتها في آن. بمعنى آخر: تنطوي اللغة في «قصر المطر» على زمنين متفارقين، خطي ينفتح على "الوقائع اليومية"، ومتقطع يتابع أزمنة متقطعة، مما يحدد اللغة، إيصالية ومجازية في آن، ترى الى الواقعي، وتلهث وراء أسطوري لا يرى: "يشير ريكور بما يسميه "المرجعية الثانوية" الى الطبيعة الثنائية في الكلام الرمزي عموماً، أي أنه يقول بمعناه الحرفي شيئاً وبمعناه المجازي شيئاً آخر. وفي حالة السرد التاريخي يكون المرجع الحرفي هو شبكة الأحداث التي يتكلم عنها، أما مرجعه المجازي فهو "بنية الزمانية" التي يسمها متابعاً هايدغر، بالتاريخية. يقول: للتاريخية سمتان: امتداد الزمن بين الميلاد والموت، ونقل التوكيد من المستقبل الى الماضي"[٩]. إن كانت اللغة تتدفق شفافة في زمن خطي متواتر، فإنها تقع في "اضطرابها السوي"، وهي تلتقط أزمنة متعارضة.

٩- المرجع السابق، ص ١٩٠.

تطرح اللغة في «قصر المطر» سؤال التعرف الروائي على التاريخ. فإذا كان التاريخ في كتابة الاختصاص يقينياً في وقائعه ويقينياً في معناه، فإنه يغدو في الخطاب الروائي مجرد احتمال. وتأتي يقينية الكتابة التاريخية، ربما، من سطوة التجريد والاختزال، التي ترى الى مآل "الوقائع الكبرى" ولا ترى البشر، وتختفي بـ"الوثائق" الباردة، معتبرة "الأشواق الإنسانية" كماً نافلاً لا يحتاجه "الحكم السديد". وتأتي الرواية وتبني تاريخاً آخر، يبدأ بالإنسان، ويشتق منه وثائق حارة الأنفاس، ذلك أن الرواية تنقب عن معنى الوجود، قبل أن تلتفت الى مقولات النصر والهزيمة. تطرح «قصر المطر» أسئلة ولا تبحث عن جواب، لأن جوابها الذي تسعى إليه يتحوّل الى سؤال جديد. قريبة هي، في أسئلتها المتلاحقة، من تلك الغرفة العجيبة التي تفضي الى غرفة أخرى، منتهية، بدورها، الى ثالثة ورابعة.. كما لو كانت تقول: لا يقوم جمال البحث في الجواب المتوقع العثور عليه، بل في بحث مؤرق يهرب من الإجابات.

تبني رواية ممدوح عزام خطاباً تاريخياً خارجياً، عناصره الاحتلال الفرنسي لسورية ومسار طاغية وبيئة اجتماعية مثقلة بأسمالها المتعددة. لكنها تنشئ، وفي الوقت ذاته، خطاباً آخر يسخر من الأول وينقضه. والسخرية، كما النقض، قائمة في أكثر من مكان: قائمة هي في صراع لا متكافئ بين نثر الحياة وملحمية مستحيلة. فبعد أن تخفق الرايات مستأنسة بأرواح الأجداد وبرجال ظلالهم لا مترامية وبأرواح جمعية تتواطأ مع الصخور الحنونة ورذاذ القمر، يأتي نثر المعركة المقيدة محولاً الظلال الهائلة الى هشيم تذروه الرياح. وبعد أن يحضر البشر في جمال مهيب، أو بلا جمال أو مهابة، تكتسحهم صفات الحيوانات البرية، إذ في الجميل المهيب شيء من الثور وشهوة التيس، وإذ في المرأة الناعمة أشياء من القطة والبومة الناعقة. فجدل السلب هناك، قوي ومسيطر ولا يغير مواقعه، مخبراً أن في الجسد الأنثوي اللدن هيكلاً عظيماً قادماً، وأن في الوجه السرح والمنسرح غموضاً لا يسبر غوره. غير أن الرواية، وهي ترى العبث في التاريخ وتاريخاً كله عبث، تكثّف قولها في لغة مضطربة وشديدة السواء. فالظواهر الشفافة، وهي سهلة الفهم، تكتفي بلغة شفافة فقيرة التأويل، على خلاف ما "لا يفهم"، الذي يطلق المعنى في اتجاه ويرسله الى اتجاه آخر. وهذا الذي "لا يُفهم" يحمل سؤاله المورق في لغة كثيفة ومتأنقة، كأن دور اللغة، وهي ترفض التأويل الوحيد، إقامة مسافة بين الراوي والتاريخ، تضع التاريخ في مكان والراوي في مكان قصي عنه، حيث المسافة الواسعة، تكشف عن بعض وجوه التاريخ وتحجب أخرى. تحيل اللغة، بهذا المعنى، على "فهم الموضوع المكتوب"، وتبيّن أن محاولات الفهم محاولات في

استئناس لغة جديدة، وأن انزياح اللغة المكتوبة عن المسيطر تعبير عن فهم جديد لهذا المسيطر ورفض له. ينتج هذا الارتباك الإيجابي في عناصره الثلاثة، الملحمي الهش وتقاطع الإنسان والحيوان واللغة المقنّعة، معنى مسكوناً بالتحديد واللاتحديد، وبالوضوح المضطرب والتساؤل الذي لا أبواب له.

تكتب «قصر المطر» عن التاريخ وتفتش عنه في اتجاهات متعددة، وتلتقي باغترابه ولا تلتقي به. لكنها وهي تقف أمام التاريخ المغترب تفصح عن اغتراب الرواية والراوي، مستعيدة أطياف القصر الباذخ الذي تمرح في جنباته الذئاب. وقد تبدو رواية عزام بحثاً وجودياً عن معنى مفقود، غير أنها، وهي تتأمل التاريخ، تطرح سؤال الهوية. والسؤال الأخير آت من شخصية "كنج"، الذي يغير ولا يتغيّر، ويظل في سكونه منتصراً. انتصار غريب يجعل وجوده "تزامناً" مع وجود المستعمر الفرنسي، دون أن يتوزع الزمن التاريخي على الطرفين. والفرق بين هذين الزمنين هو سؤال الهوية المغتربة وزمنها، التي إن ساءلها الفكر واقتفى آثارها، وجدها تقف، ربما، بائسة في أرجاء قرون منقرضة، غادرها الفرنسي منذ قرون عديدة.

في قصر المطر ما يؤكدها عملاً فنياً بامتياز: تقرأ التاريخ وتقدم قراءة روائية له، تزجر اليقين وتحتفي بالاحتمال. والرواية تنجز ما أنجزته متوسلة التاريخ في أزمنته الكثيفة والمعقدة، التي تبدأ ببوابة التاريخ المهيبة، التي توهم بالأبطال والبطولات والرجال العظام، وتنتهي الى قاعات هائلة محشوة بالغبار والأسئلة. وهي في هذا، ومثل كل عمل إبداعي كبير، تحتضن خطابين متناقضين هما: خطاب الفن الذي يُهزم ويظل واقفاً، وخطاب الاستبداد الذي ينتصر ولا يعثر على وجهه. ويمكن القول أخيراً: أنتجت المستويات الفكرية والإشارية واللغوية التي وضعها ممدوح عزام في «قصر المطر» نصاً روائياً كثيفاً معموراً بحوارية مدهشة، ترمي الى الإنسان في التاريخ والى التاريخ في الفن والى الإنسان والتاريخ والفن في فضاء اللغة.

في جمال القمر ما يوقظ في الكسيح شهوة السير، يقال. وفي جمالية الفن ما يحضّ الروح المتعبة على التخفف من غبارها.

الرواية السورية والتاريخ: الأسئلة الأولى

محمد جمال باروت

ترتد الرواية عميقاً إلى تاريخ تم نزع السحر عنه، وبات فيه الإنسان سيد نفسه ومرجعها ونتاجها في آن واحد. وبكلام آخر ترتد الرواية إلى تاريخ ذاتي المرجع، إذا لم يعد إرادة إلهية تسير به مسبقا نحو غاية ميتافيزيقية محددة بل نتاج النشاط الاجتماعي للإنسان في عقدة العلاقات الاجتماعية وتناقضاتها. وليست الرواية إلا الجنس الأدبي المميز لهذا العالم المعلْمن الذاتي المرجع. إنها بلغة فيليب سولرز الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه. ولعل هذا ما يجعلها دنيوية تماماً وبعيدة عن المقدسات. وتتجلّى العلاقة العميقة ما بين الرواية والتاريخ أكثر ما تتجلّى في الرواية كجنس أدبي مميز يتعامل مع التغير الذي يشكل أساس مقولات التحول والتبدل والتناقض والمستجد والمتقادم أي أساس معنى التاريخ أو صيرورته بشكل أدنى. وهي في تعاملها مع المتغير تعرض نفسها للتغير، بشكل تكون فيه باستمرار جنساً في طور التكون على حد تعبير باختين، أو «كتلة هائلة عديمة الشكل إلى حد بعيد ... ترويها آلاف الجداول، وتنحط أحياناً لتصبح مستنقعاً آسناً» على حد تعبير إي. إم. فورستر. وينطوي ذلك على أن الرواية غير قابلة لتعريف منجز ونهائي وشامل، بدليل أننا ما زلنا نطلق مصطلحها على أنماط شديدة التنوع من الكتابة السردية، لا يجمع بينها في الحقيقة إلا كونُها أعمالاً نثرية مطولة، إذ لا تتعرف الرواية إلا في ضوء تغيرها نسبياً، والذي هو نتاج طبيعتها الأساسية التي تتعامل مع المتغير الاجتماعي في المجتمع نفسه وليس خارجه. وإذا كانت علمنة التاريخ التي أقصت الآلهة عنه قد أنتجت عبادات أو «أديان بديلة» من نوع وضعي كما يعبر علماء الأديان وأخذت هذه الأديان البديلة شكل عقيدة تاريخية أو فلسفة تاريخانية ميتافيزيقية مقلوبة عن الميتافيزيقيا الدينية الغائية، فإن تعامل الرواية مع التاريخ قد تخطى الاتجاه الغائي الذي رسمته تلك الفلسفات، إذ ينصب على النظر إلى التاريخ كسيرورة أي كعملية لا نهاية أو غاية لها. ولأجل ذلك لا تنطلق الرواية من الواحد بل من المنقسم، وتنفتح دوماً على تعددية اللغات.

ليست الرواية التاريخية التي نشأت في بداية القرن التاسع عشر على حد تعيين لوكاش إلا تمييزاً خاصاً لهذه العلاقة الأساسية ما بين الرواية والتاريخ، ومع أنها ترتد إلى زمن مضى يمكننا فيه أن نعثر على أسلافها فإنها بمعناها الذي يرتكز على التاريخي على وجه التخصيص قد كانت استمراراً مباشراً لرواية القرن الثامن عشر الواقعية الاجتماعية[١]، أي للرواية التي شكلت أساس فهمها كطريقة يخاطِب بها المجتمعُ الذاتي المرجعَ نفسه. ولقد كان هذا التاريخ ممثلاً يومئذ بانهيار الأطر الامبراطورية الجامعة التي تستند جميعها على ادعاءات سيادة كونية إلهية على العالم، وتشكل القوميات. إن الوعي القومي الجديد الذي أظهرته الرواية التاريخية ينتمي إلى العصر الحديث وإنْ بحث عن جذور له في الماضي، أو انتسب إلى جلال قومي فعلي أو متصور. وفي تاريخ الرواية العربية ارتبط تكون ما يمكن تسميته بإرهاصات «الرواية التاريخية» أو حتى بواكيرها على نحو محدد بنشأة هذه الرواية ذاتها في اجتماع امبراطوري عثماني أخذ يتصدع ويتفكك إلى منظومات وعي قومي، أدرجت العودة «الروائية» إلى التاريخ في سياق تكريس الوعي القومي الجديد وتجذيره. وإن كانت حركة التصدع والتفكك تلك تمثل أحد المضامين الأساسية لما نصطلح على تسميته بعصر النهضة العربية، فإنه لن يكون مفارقاً أن نلحظ أن رواد ما يسمى في التاريخ الروائي العربي بـ«الرواية التاريخية» كانوا جميعاً من النهضويين التنويريين في آن واحد، أمثال جورجي زيدان وسليم البستاني وفرح أنطون ويعقوب صروف. . . وغيرهم. ولم يكن مثال الرواية التاريخية الأوروبية بعيداً عن إدراك هؤلاء، إذ كان جورجي زيدان في رواياته التاريخية الشهيرة يفكر على نحو ما بوالتر سكوت[٢] الذي اعتبره لوكاش بدء الرواية التاريخية في الأدب الأوروبي الحديث. لا ريب أن الرواية التاريخية العربية في شكلها النهضوي قد خصصت موضوعها في التاريخ، إلا أنها لعوامل تتصل بوعيها النهضوي التبشيري قد اعتبرت أن مهمة الروائي التاريخي العربي هي أن يجعل التاريخ حاكماً على الرواية، فهذا هو جورجي زيدان يقول في مقدمة رواية «الحجاج بن يوسف»: «وقد رأينا أن نشر التاريخ على اسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه. خصوصاً

١- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، ص ١١ و٢٩.

٢- روجر آلن، الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٥٠.

لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية، لا هي عليه، كما فعل بعض كتبة الإفرنج، ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجره ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضلّ القراء»[٣]. وربما يكون جورجي زيدان متأثراً على نحو ما بمفهوم والتر سكوت للعلاقة ما بين الرواية والتاريخ في شكل الرواية التاريخية. وقد كان جعله التاريخ حاكماً على الرواية محكوماً بغرض نهضوي إحيائي، أي استيعادي في شروط مختلفة.

لم يشذ تكون التقليد الروائي في الرواية السورية عن منطق تكونه في الرواية العربية في عصر النهضة. وكي نفهم ذلك لا بد من وضع ذلك التقليد في سياق إرهاصات التقليد الروائي السوري نفسه وبواكيره المضطربة الأولى. فتعود هذه البواكير إلى «غابة الحق» التي أصدرها المنوّر الحلبي فرنسيس مراش في عام ١٨٦٥ في حلب، إلا أن تاريخ الرواية السورية يُؤرّخ مدرسياً عند معظم من اشتغلوا به بصدور رواية «نهم» عام ١٩٣٧ للدكتور شكيب الجابري، إذ كانت «نهم» أول عمل سردي يحمل ادعاءات تقربه من الرواية كجنس مميز، وينطلق من وعي مسبق بما سماه الجابري بافتتاح عصر الرواية في الأدب السوري. وهي في هذا المعنى توازي نسبياً مكانة رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل في تطور الرواية المصرية. ولعل أهميتها تنجلي إذا ما أدركنا محدودية التقليد الروائي السوري كمّاً ونوعاً، فبين «غابة الحق» (١٨٦٥) للمراش و«نهم» (١٩٣٧) للجابري، لا يتجاوز حجم ما يمكن وضعه تحت مروحة واسعة تحمل اسم «الرواية» أكثر من أربعة عشر عملاً سردياً[٤]. ولقد أخذ معروف الأرناؤوط (١٨٩٢-١٩٤٧) في هذا السياق يصدر منذ العام ١٩٢٩ أعمالاً نثرية مطولة تستعيد التاريخ الاسلامي الأول، وهي «سيد قريش» (١٩٢٩) و«عمر بن الخطاب» (١٩٣٦) و«طارق بن زياد» (١٩٤١) و«فاطمة البتول» (١٩٤٢). وتقع هذه الروايات التاريخية من الناحية اللغوية الاسلوبية في فضاء اللغة الرومانتيكية التي هيمنت على اللغة الروائية السورية المبكرة، إلا أن نوعية تصورها للعلاقة ما بين الرواية والتاريخ في شكل الرواية التاريخية، يجعلها مندرجة في إطار الشكل النهضوي للرواية التاريخية العربية في عصر النهضة،

٣- أورده فؤاد مرعي، في تاريخ الأدب الحديث: الرواية-المسرح-القصة، جامعة حلب، ١٩٨١، ص ٤٢.

٤- حسام الخطيب، روايات تحت المجهر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣، ص ١٣-١٤.

فيمكن اعتبار الأرناؤوط نظيراً سورياً لجورجي زيدان الشامي المتمصّر المقيم في القاهرة. مع أنه في «سيد قريش» (١٩٢٩) قد حاول بشكل مضطرب أن يتجاوز التاريخي إلى التاريخي في التاريخ أي إلى مفهوم الترابط والتحول والشروط والأسباب التاريخية التي أنتجت سيد قريش. ولعل هذا ما يفسر أن سيرة «سيد قريش» نفسَها لا تَشْغل في هذه الرواية التي تقع في حوالي ألف صفحة إلا حيزاً محدوداً، إذ انصب جهد الأرناؤوط على تصوير المرحلة التاريخية نفسها واستعادتها. وبهذا المعنى فإن الرائد الأول -من منظور تأريخي صرف- للرواية التاريخية السورية هو الأرناؤوط، إذ لم يتعامل مع التاريخ كمعطى ناجز بل كعلاقات يعاد بناؤها تخييلياً على أساس معنى «التاريخي» نفسهِ وليس مجملَ أحداثه وحولياته.

يقول جيمس جويس في روايته «عوليس»: «التاريخ كابوس أُجهد كي أفيق منه». ينطبق ذلك أكثر ما ينطبق على الروائي السوري. إذ تمثل العلاقة ما بين الرواية والتاريخ واحدة من أبرز علاقات الرواية السورية وأكثرها تواتراً، غير أن هذه العلاقة لم تكن استمراراً لنوعية العلاقة ما بين الرواية والتاريخ في الرواية التاريخية النهضوية الإحيائية بقدر ما قامت على تجاوزها، أي أنها لم تنطلق منها مرجعياً بل من مراجع أخرى. إذ شكلت «الواقعية» التي تبلور طرحها كمدرسة فنية إيديولوجية في الخمسينات الأفق الأساسي لبناء العلاقة ما بين الرواية السورية والتاريخ. من هنا سيرتبط المستوى التاريخي في العالم الروائي السوري على نحو محدد بالواقعية -بمعناها العام- وهو ما نجده في ما يمكن تسميته بالشكل السيري التاريخي في بعض الأعمال الروائية مثل «بقايا صور» و«المستنقع» لحنا مينه، و«حسن جبل» لفارس زرزور، و «أبو صابر» لسلامة عبيد، و«العصاة» لصدقي اسماعيل. فيشكل التاريخ المرجعي الذي يبدأ من لحظة في التاريخ السوري العثماني المتأخر ويمتد خلال المرحلة الانتدابية الاستقلالية وما بعدها الإطار الأساسي المحدد للعلاقة ما بين الرواية السورية هنا والتاريخ. ويعني الشكل السيري التاريخي هنا بكلمة مكثفة وضع السيرة في إطار التاريخ المرجعي نفسه. بكلام آخر غدا التاريخ المرجعي نقطة أساسية يرتكز عليها العالم الروائي، ويحاول أن يتطابق معه من خلال الإيهام بمطابقته له. ولعل هذا الارتكاز يعود في بعض وجوهه إلى أن التاريخ يقدم نوعاً من العالم الروائي الخاص الجاهز للروائي، إذ ليس التاريخ في وجه من وجوهه إلا سرديةً. غير أن استعادة الرواية السورية بكثافة للتاريخ السوري العثماني المتأخر والاستقلالي وما بعد الاستقلالي، عكس نوعاً من محاولة لكسر السردية الرسمية للتاريخ السوري

واختراقها، بتقديم سردية مختلفة، تتبادل فيها السردية الروائية والسردية التاريخية الوظائف. وفي ذلك لم يعد الروائي إلى تاريخ جاهز أو مسرود بقدر ما حاول الاضطلاع بإعادة بنائه واستعادته في منظور مختلف عن منظور مدرسة الدولة له. وقد تمفصل ذلك مع إعادة اعتبار الوعي الثقافي والسياسي العام الذي لم يكن الروائيون السوريون خارجه بأي حال، للمرحلة ما قبل الشعبوية في التاريخ السوري، ونقلها من منطقة الصمت إلى منطقة الصوت. ولعل هذا ما يفسر لنا نشوء ما يمكن تسميته بالشكل النوستالجي في الرواية السورية. ويحضر هذا الشكل بصورة خاصة في بعض أعمال خيري الذهبي لا سيما منها «هشام» في ثلاثيته «التحولات». إن سردية التاريخ المرجعي للأمكنة والأحداث والعلاقات والشخصيات هنا -في بعض مستويات هاتين الروايتين- هي سردية نوستالجية تقوم على الحنين إلى المكان الشامي الضائع وتحاول لملمة تاريخه المهشم واستعادته في زمان «شعبوي»ينفيه. وتتدرج هذه السردية النوستالجية مبدئياً في النزعة المدينية الجديدة المستيقظة في مواجهة التريف الشعبوي للمدينة. ومن هنا تجاوزت اسلوبية هاتين الروايتين سذاجة وبساطة الشكل السيري التاريخي الواقعي إلى إمكانيات اسلوبية مختلفة، تضع التاريخ في إطار ارتكاز الرواية على نفسها، أي بوصفها عالماً تخييلياً يومىء بواقعيته ومقروئيته. ونجد في هذا الشكل النوستالجي -كما يبدو في هاتين الروايتين تحديداً- نوعاً من استعادة وظيفة قطعة الكعك المغموسة في فنجان الشاي في رواية «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست. إذا كانت هذه الوظيفة عند بروست تفك عقالالذكرى المرئية المرتعشة في منطق حدسي مضاد للمنطق الزمني الاصطلاحي، فإنها عند الذهبي في شكل البلاطة التي ينزع هشام حلقتها، وعند فواز حداد في شكل كوب الشاي الذي يحتسيه الراوي مع استاذه المتقاعد للتاريخ، بوظيفة استعادة المكان الشامي نفسه وتاريخه من خلال الارتعاش، من هنا تطلق هذه الوظيفة تاريخ المكان الشامي الضائع من عقاله، وتحاول استعادته نوستالجياً، غير أن هذه الاستعادة النوستالجية لا تحاول أن تخلّ بالحقيقة التاريخية نفسها بل أن تؤكدها. إنها استعادة التاريخ المطموس رسمياً. وعند فواز حداد نجد طبقتين سرديتين، تحيل الأولى إلى الحاضر وتمثل محور علاقات الحضور وهي لحظة السرد بقدر ما تحيل الطبقة الثانية إلى الماضي أو إلى التاريخ بشكل أدق، وتمثل محور علاقات الغياب. وداخل هذه اللعبة المتناوبة يستعاد التاريخ في رؤية مشروخة ومدمرة ومنكوسة. إلا أن الرواية تلتزم بمطابقة التاريخ المستعاد في عالمها للتاريخ خارجها، بحيث نجد روح المؤرخ ودقته ثاوية في تخييل الروائي

وعمله. غير أننا مع ثلاثية «التحولات» لخيري الذهبي والتي يمتد زمن حكايتها على مدى يقترب من ثلاثة أرباع قرن، نجد اشتغالاً على التاريخ بوصفه تحولاً ليس بالمعنى الزمني الاصطلاحي وحسب بل وأيضاً بالمعنى «الميتامورفوزي» أو التقمصي التناسخي الذي يرسي جذوره المعرفية في الأفلاطونية المحدثة. وداخل هذا المعنى المزدوج والمترابط في رواية الذهبي نلحظ لا سيما في جزء «فياض» ارتكاز الرواية على تاريخين مرجعيين من تاريخ العلاقات الفرنسية-السورية في المرحلة الانتدابية والعلاقات الصليبية الإسلامية في التاريخ الإسلامي. إن ثلاثية خيري الذهبي ليست رواية تاريخية لكنها تسبح في فضاء التاريخ، وتثير أسئلة شتّى عن نوعية العلاقة ما بين الرواية والتاريخ وإمكانياتها المفتوحة. وربما نجد مع رواية«رياح الشمال» لنهاد سيريس ومع «قصر المطر» لممدوح عزام -مع أن سنوات تفصل ما بين صدورهما- محاولة أكثر وضوحاً لإعادة بناء العلاقة بين الرواية والتاريخ في شكل يقترب من شكل رواية تاريخية، ترتكز على إعادة بناء التاريخ الاجتماعي في مرحلة منصرمة. إلا أننا مع رباعية «مدارات الشرق» لنبيل سليمان وفي ما يمكن اعتباره امتداداً لها لكن في شكل مستقل في «أطياف العرش» سنكون أمام طموح من نوع جديد وهو طموح أن يضطلع الروائي بوظيفة «سكرتير التاريخ». وإذا كان روائي سوري يستحق وظيفة «سكرتير التاريخ» فإنه سيكون دون أدنى شك نبيل سليمان، من دون أن يعني ذلك أننا نمنح هذه الوظيفة قيمة معيارية خاصة. ففي هذه الرباعية نجد لأول مرة قفزة نوعية في العلاقة ما بين الرواية والتاريخ، من رواية الأسرة وأجيالها أو المدينة أو القرية أو الحي الشعبي إلى رواية التاريخ في فضاءاته المتعددة والمختلفة، وعمقه المديد، وفسيفساء الواقع العرقية والثقافية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية. فهذه الرباعية مسكونة بما يتبدل ويتغير ويستجد ويتقادم أي مسكونة بدلالة التاريخ كما تكون مفهومه في مرحلة نزع السحر عن العالم وعلمنته، وإحلال الإنسان مكان المراجع الميتافيزيقية التي تحدد غائيته. فلا تتعامل الرباعية مع شخصيات معطاة بشكل نهائي، بل تراها في مسارها المتغير، الذي يبدأ بنقطة معروفة وينتهي إلى أخرى مجهولة. إنها شخصيات مرمية في عالم لا يكف عن الحركة. من هنا لاترى الرباعية التاريخ الاجتماعي و السياسي في تماسكه بل في انقسامه وتشظيه، وتقدم عالماً روائياً فيه مزيج معقد ومختلط من التاريخ المنجز والتاريخ التخييلي في آن واحد. ولعلها تلتقط هنا معنى «التاريخي» في التاريخ، غير أنها لا تستسلم بيسر إلى مضامينه الميتافيزيقية الغائية التي هي إهاب دنيوي وضعي للمضامين الميتافيزيقية االلاهوتية. ولأنها تفهم

التاريخ كسيرورة المنقسم والمتشظي فإنه لا يوجد فيها تمحور حول شخصية بعينها، بل نحن أمام تخليق للتاريخ، يضطلع فيه الروائي بوظيفة مؤرخ البشر المهمشين ومؤرخ حيواتهم اليومية. ولعل ملحمية شخصيات هذه الرواية تغدو هنا ملحمية مقلوبة، من زاوية أنها ملحمية المهمشين في تحدي أقدارهم. بكلام آخر يضطلع الروائي هنا بوظيفة المؤرخ الجديد، لكنه الذي يقوم بتخليق التاريخ وبالتالي ترهينه في لحظة معاصرة. ومن هنا ارتبطت هذه الرباعية على نحو محدد بإعادة انتاج اللغة الروائية السورية كلغة سوسيولوجية أو كطريقة المجتمع في مخاطبة نفسه، بتعبير سولرز، وهو ما ميزها في إطار رهان من رهانات إنتاج مرحلة الرواية الكلاسيكية الهشة في تاريخ الرواية السورية، أو رهان استعادة التقليد الواقعي في الرواية على أن نقشره من «مذهباته». فما تزال قابلية هذا التقليد «للحياة والنمو والتطور تستمر في إثارة استغراب أولئك الذين أبّنوه بعد اعتقادهم بموته» على حد تعبير دافيد لودج في كتابه «بعد باختين».

إن الرواية السورية لم تستنفد بعد العلاقة ما بين عوالمها والتاريخ، بل كشف السوريون في العقد الأخير عن خصائص «نوستالجية» تجاه تاريخهم المهمش والمطموس في هذا القرن، يشير إلى بنية تلقٍّ ستعزز نمو هذه العلاقة وتطورها، وإن كان ذلك إلى حين. وإذا كان السرد والتاريخ يتبادلان الوظائف في وحدة لا تنفصم، ويتكرران في بعضهما، فإن هذا سيعني أن كل السرديات تخييلية، وأن سردية التاريخ المرجعي نفسَه ليست إلا تخييلاً في مستوى معين، غير أنه سيترتب عليه تخليق التاريخ وشخصياته وأحداثه ومصائره في سياق تخييلي يومئ بواقعيته ومقروئيته، يجعل الرواية التي ننعتها جدلاً بالتاريخية رواية لا تحتاج إلى نعت أو صفة بالضرورة.

الروائي ينقد ذاتـه

عبد السلام العجيلي

الروائي الذي ينقد ذاته في هذه المداخلة هو الماثل أمامكم. ما سأقوله في نقد ذاتي قد يقبل به روائيون آخرون ممن يدور الحديث عن أعمالهم في هذه الندوة ؛ وقد يرفضونه. وأكبر ظني أن نصيب الرفض سيكون أكبر من نصيب القبول، بل لعل الإجماع سينعقد على الرفض. ومهما يكن فإني لا أريد أن أقسر أحداً على أن يدين بما أدين به في هذا المجال، وما أدين به سأعرضه أمامكم باختصار وبصراحة.

سأركز نقدي لذاتي في نقاط. أولى هذه النقاط هو قبولي الوقوف أمامكم، لا لأنتج أدباً، بل لأتحدث عن الأدب. لقد رسخ في اعتقادي منذ بداياتي في هذا الميدان أن واجب الأدب المبدع هو أن يعمل أدباً، لا أن يتحدث عن الأدب الذي عمله أو هو في سبيل عمله. وفي حواراتي المتعددة التي خضت فيها في هذا الموضوع كنت استشهد دوماً بكلمة قرأتها منسوبة مرة إلى روجيه مارتان دوغار ومرة إلى مارسيل جوهاندو. تقول هذه الكلمة : الأدب ؟ لا تتحدثوا عنه، بل اصنعوه...

هذا هو اعتقادي. وهو اعتقاد يتأكد بالنسبة لي شخصياً حين أعترف أنا، وحين تعرفون أنتم، أني لست أديباً متفرغاً. الأدب عندي نشاط هامشي لا أنصرف إليه إلا في فترات ضيقة من الوقت تتركها لي نشاطاتي الرئيسية الأخرى. عندي أشياء كثيرة أحب، ويجب، أن أبدع فيها أدباً، فكيف يحق لي أن أستهلك فترات الوقت الضيقة في كلام عن الأدب بدلاً من إنتاج أدب فيها؟ إنها جناية بحق نفسي وبحق الأدب نفسه، ترونني بوقوفي أمامكم، أعترف باقترافي لها. ولهذا فإني أنقد ذاتي بها.

هذه النقطة من نقد لذاتي هي نقد في الشكل. وسأنتقل إلى نقد لذاتي في المضمون. وأقصد بالمضمون كتابتي الرواية ذاتها.

لا أكتمكم أني أجد في الرواية كما نكتبها جميعاً، نحن الكتاب العرب، فناً دخيلاً علينا. فناً قبسناه من أدب الغرب، أو أننا تابعنا في الإنتاج فيه أدباء الغرب. للعرب فنهم الخاص في القص، هو فن الحكاية. وهو يأتي عندهم في مكانة تالية لمكانة فنهم الأول الذي هو الشعر. الحكاية من الناحية المبدئية هي رواية واقعة جرت حقاً، أو المفروض أنها جرت حقاً، ومسؤولية حقيقة وقوعها تقع على عاتق الراوي لها. أما الرواية فإنها، كما نكتبها اليوم، عمل متخيل. بمعنى أنها عمل يعتمد على التوهم البعيد عما هو واقع، بعداً قليلاً أو كثيراً.

حينما ندخل في بلد غربي مكتبة كبيرة لنبحث فيها عن رواية نقتنيها، فإننا نتجه بصورة عفوية إلى جناح المكتبة الذي يحمل لافتة عنوانها Fictions، أي «أوهام». ذلك يعني أن المفترض أن لا تحوي الروايات حقائق، بل أكاذيب! وهذا بعكس الحكاية كما يفهمها العربي، فالمفترض في هذه أن تروي حقيقة واقعة. حتى الأساطير والخرافات، مما احتوتها ألف ليلة ولية وسيرة عنترة وقصة سيف بن ذي يزن، تناقلها الرواة الأولون ورووها للسامعين على أنها وقائع قد جرت في زمن من الأزمان... وصدقها من قرؤوها وسمعوها على أنها قد جرت حقاً. ولو أن تلك الحكايات العربية قدمت إلى الناس على أنها أكاذيب لصرف العرب الأولون أنفسهم عن قراءتها أو سماعها، ولكان أول المنصرفين عنها العلماء والمتعلمون منهم، أي من ندعوهم اليوم بالمثقفين.

في كتاب وفيات الأعيان يقول ابن خلكان: إن الحافظ السلفي رأى الحريري في جامع البصرة وحوله حلقة يستمع أفرادها إليه وهو يقرأ المقامات. ونحن نعرف أن المقامات قد تكون أول قصص عربية أقر كاتبها بأنها مبتدعة من الخيال، أي بأنها ليست حكايات واقعة. قال ابن خلكان: فسأل الحافظ السلفي عنه، أي عن الحريري، فقيل له إن هذا قد وضع شيئاً من الأكاذيب وهو يمليها على الناس. فسكت ولم يعرج عليه.

هذا هو موقف من نستطيع أن نسميه مثقفاً عربياً كبيراً، أعني الحافظ السلفي، من القصص الخيالية النسج. فماذا أصبحنا، أنا وأمثالي، نفعل في كتابة قصصنا في هذا العصر؟

في أول صفحات روايتي الأخيرة، أرض السياد، كتبت كلمة وجهتها إلى القارئ قلت له فيها بصراحة: «الأحداث والأشخاص في هذه الرواية من نسج الخيال، وكل تشابه بينها وبين الواقع هو مجرد مصادفة». لقد أقررت على نفسي بكلمتي تلك بأنني اقترفت ما استنكره ولم

يعرج عليه الحافظ السلفي من كتابتي للأكاذيب، فخرجت بهذا عن فن الحكاية كما تعلق بها وأنتج فيها العرب حين كانوا هم المثال والقدوة، وحين كان فنهم هذا نابعاً من أصالتهم. وإقراري هذا يشكل إحدى نقاط نقدي لذاتي في مداخلتي أمامكم، حين أجدني تركت سبيل الأصالة واتبعت الغير، والغير هنا هو الغرب، في إنتاجي الأدبي، مهما حاز هذا الإنتاج من قبول القراء والنقاد وإعجابهم.

لا بد لي من القول أن ليست هذه أول مرة أعلن فيها عن مأخذي هذا على نفسي وأنقد ذاتي فيه. لقد أعلنته مرة قبل اليوم على منبر معهد العالم العربي في باريس، في ندوة عقدها المعهد عن الإبداع الروائي، وذلك منذ اثني عشر عاماً. قلت يومها لحضور الندوة والمشاركين فيها إن موهبتي في الإنتاج الأدبي معترف بها عند الكثيرين، إلا أنني أشعر ببعض الأسى لأن شهرتي قامت في ميدان ليس ميدان قومي الأصيل. إني أكتب رواية غربية النموذج، لأني أتبع الغرب الغالب في ميادين كثيرة، والأدب أحد هذه الميادين. ولو أنني كنت أديباً في زمن غير هذا الزمن، وفي ظروف هيمنة غير هذه الظروف، لأنتجت موهبتي أدباً متفوقاً بلا شك، ولكن في ميدان أكثر أصالة بالنسبة لانتمائي القومي.

هذا ماقلته يومذاك، وما أثار ضجة في القاعة أثناء جلسة الندوة، وفي خارجها بعد انفضاض الجلسة. كان الاستنكار لما قلته غالباً من المتكلمين. اعترض بعضهم عليّ بقوله إننا نكتب الرواية بهذا الشكل ليس لأنها أسلوب الغرب الغالب، بل لأنها الأسلوب الأفضل. أذكر أني رددت على هذا المعترض بأن رويت له ما جاء في التاريخ بأن مطران طليطلة، أيام غلبة العرب المسلمين على الأندلس، كتب إلى البابا في روما يشتكي من تصرفات الشباب الإسباني الذين يتعلمون اللغة العربية، ويحفظون ما يكتب فيها، والذين يقلدون العرب لأنهم ينظمون الشعر باللغة العربية! قلت لذلك المعترض: كان الشعر العربي يا صاحبي هو القمة الفنية السامية، لأنه كان فن الغالبين...

وثمة نقد آخر لذاتي لن أفصل فيه في مداخلتي هذه أمامكم. أكتفي بأن أعيد عليكم كلمة قيلت عن الكتاب وكيف يحاسبون يوم القيامة على تصرفاتهم في الحياة الدنيا. تقول هذه الكلمة إن الله جل وعلا، في الدار الأخرى، لن يحاسب الكتاب على ما كتبوه وهم أحياء على ظهر البسيطة، بل إنه سوف يحاسبهم على ما لم يكتبوه.

إن كان هذا، فما أكثرَما سوف يحاسبني عليه تعالى يوم الدينونة ؟!

أقف عند هذه النقطة من تعداد نقاط نقدي لذاتي. لا شك في أن هناك نقاطاً أخرى جديرة بأن أقف عندها لأتحدث عن جوانب ضعف لي أقرّبها في ممارستي الأدبية، ولأعرّي عيوبي فيها. ولا شك كذلك أن لديّ مبررات أستطيع تقديمها في محاولة لتغطية ذلك الضعف أو للتستر على تلك العيوب. على أني سأعفيكم من سماع هذه و تلك. لا أريد أن أطيل عليكم لئلا يتحول النقد الذاتي إلى نقد غيريّ، حين تنقدونني أنتم عندما ترونني تجاوزت المدة المسموح لي فيها بالكلام كروائي شاهد، وليس كباحث ناقد.

من الشرق إلى الغرب
جمع أم تمثّل

ناديا خوست

صياغة كاتب من مؤثرات ثقافية وعلاقات إنسانية ومعمارية ؟ يا لها من مسألة معقدة ! فنحن أبناء زمن قد يجعلنا محاوريه أو أسراه. ونحن أيضاً أبناء زمن شخصي وأهواء !

تناولت أول الصور والألوان من دمشق في زمن زراعي لا يناقض عراقتها التجارية وصناعاتها التقليدية. مدينة أفقية ذات مياه وأشجار، محاطة بغوطة واضحة الحدود. يعبر بردى بسواقيه بيوتها، وينطلق نوافير في بحراتها، وتقسّم السنة بمواسم زهر وثمار وقمر. اختلطت تلك العمارة والبيئة برواية أمي عن مدن فلسطين ومصر ولبنان. لعل ما خزنته من تلك الطفولة كان كعصارات الألوان للرسام. وربما لمست وقتذاك بلاد الشام التي لم يعرفها الأطفال الذين ولدوا مثلي في بلاد عربية مقسمة بحدود. كانت المدينة القديمة وأسواقها، وعالم النساء مساحات للتأمل، لابد أن صاغت انحيازاً لطراز معماري ولمكان اجتماعي في الطبقة الوسطى التي كانت تنتج السياسيين والمثقفين، تشفق على من دونها بعواطف الرحمة، وتترفع على من أعلى منها برحابتها، دون أن تقطع العلاقة بأي منهما.

ثوابت الوعي الأولى من المدينة التي كانت تعتد بأصالتها دون تعصب. تحترم مبادئ الثورة الفرنسية رغم ذكريات الاحتلال. تشجع السفور وتحترم الحجاب التقليدي. تستمتع بتنور البورجوازية الوطنية التي تطلب للمرأة التعليم والتمثيل السياسي. تذكّر بنساء الماضي العربيات ولا تنسى مدارسها التذكير بجان دارك وجورج ساند. تمتلئ بروح الانتصار متصلة بريفها معترفة بما قدم الفلاحون للاستقلال.

ربما اختلطت آلهة الحضارات القديمة بتجلياتها الأسطورية في حكايات أمي، ثم بألف ليلة وليلة يوم تعلمت القراءة في المدرسة. في عالم لم يعرف بعد التلفزيون كان للأصوات سحر مغر، صوت الأم راوية الحكاية، نداء المؤذن دون مكبرات، وقع الخطوة في الحارة، غناء امرأة على سطح، عزف عود ينساب من نافذة، وحفيف أغصان الأشجار في أرض الدار، ودفق المطر والريح.

ماذا بقي من تلك الحكايا كي أعتبره جذوراً ثقافية؟ الصور؟ العمارة؟ الاعتداد بتراث حضاري عريق؟ مقاومة النساء الظلم بالدهاء والذكاء؟ ربما كل ذلك! لا بد أن بطلتها الحكيمة الجميلة، و"أم رعيده"، والنساء اللواتي أسسن المدارس التاريخية وكانت إحداها المدرسة الشامية في الحي الذي ولدت فيه، ثم مدارس النساء الأيوبيات في الصالحية، وطبع أمي وعلاقتها بأبي، وتلك الفترة من مشروع البورجوازية الوطنية للنساء، رسخت إيماني بأن المرأة ند وإنسان! وهل أغفل أثر المحيط الشركسي، بمكانة المرأة فيه، وحرية الفتاة في اختيار زوجها، وجميلة الشركسية التي تزوجت في الستين من العمر رجلاً أحبته وقتذاك! قد تكون هناك أطياف نفيسة وفاطمة في «حب في بلاد الشام»، وسعاد ومنور في «شهداء وعشاق في بلاد الشام»، وليلى في «أعاصير في بلاد الشام»! ربما تصوغ عناصر بعيدة ومنسية رؤيتنا وموقفنا من الطبيعة والأشجار والناس، وتسهل لنا رسم الشخصيات والمكان. مع أني لم أفكر في ذلك قبل الآن، مشغولة بمخطط، يستعيد بين ما يستعيده، من بدايات القرن العشرين النساء ويقصد، بين ما يقصد، أن يصوب صورة تنسب إليهن!

ترى ألم أسترجع مدرستي الابتدائية، التي كانت بيت يوسف العظمة، ومدرستي الإعدادية التي كانت معهد الطب الأول، يوم حاولت أن أحمي بعض المدارس ذات الهوية المعمارية؟ ألا تتلامح تلك العمارة في البيوت التي أشيدها في رواية؟ ولكن أكنت أستطيع ذلك لو أفكر فيها من بعد، وأنا أزور القصور وبيوت الكتاب والمفكرين في الاتحاد السوفييتي، وأتابع حماية طراز المدينة كنسيج معماري في باريز، وطراز منطقة الألزاس، ولو لم أزر الآثار المعمارية العربية في الأندلس؟ وهل كنت أهتم بتقصي الذاكرة التاريخية والمعمارية لولا محو هوية المدن العربية بالاحتلال والتهويد، وبالمخططات التنظيمية والعولمة المعمارية؟

حفظت البورجوازية السورية، في زمن سيادتها، علاقتها بالعالم. وتابع مروّضوها، منذ سنوات الخمسينيات، تقاليدها. فواكبت الترجمة حركة التحرر الوطني العربية[١] مكتبة التنبكجي مختصة بالترجمات اللبنانية. مكتبة اليقظة على بعد خطوات من المكتبة العمومية. في واجهة تلك، المترجمات والكتب العربية. وهنا كتب وصحف فرنسية وأمريكية. وبينهما يتحاور رجال السياسة والثقافة في مقهى الهافانا والبرازيل. الخمسينيات، صحف متنوعة، متنافسون في بارلمان، أحزاب تجذب الشباب بمشروع يفترض التضحية، لا بمغريات تيسر الثروة. الطبقة الوسطى سيدة.

أعطت تلك الذهبيات الشباب إمكانية صياغة رؤية، بما فيها من التنوع والحوار والكتب والشخصيات. وأهّلت نخبة شابة لتكسب فيما بعد عمقاً ثقافياً. بعدها ستورق أجيال أخرى مختلفة تبدأ من سقوط البارلمان والأحزاب السياسية. ولكن هل توجد في الحياة الإنسانية حدود ذات مخافر كالحدود الجغرافية ؟!

رافقت الواقعية نهضة حركة التحرر الوطنية. لذلك استوقفت روادها الواقعية الروسية والسوفيتية، كرؤية فكرية وفنية. وربما رجح ذلك وهج الانتصار بعد الحرب العالمية، والتوازن العالمي. في ذلك المناخ تعايشت روايات فرانسواز ساغان مع كتب الشيخ خالد محمد خالد، وسلامة موسى، وأنور عبد الملك، وعبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم، ومؤلفات طه حسين وتوفيق الحكيم والمازني، وإحسان عبد القدوس والسباعي. بقيت في الصدر «عودة الروح»، و«عصفور من الشرق»، و «نائب في الأرياف». حتى تلقينا يوسف إدريس.

في سياق تلك النهضة كانت البعثات الدراسية والمنح. فلأصف إذن اللقاء بأوربا إلى المؤثرات الثقافية ! المسارح والباليه والمتاحف والمعارض الفنية الكبرى، خلال إحدى عشرة سنة عشتها في أوربا الشرقية والغربية. كابنة مدينة تقاطعت فيها الحضارات، وامتزجت فيها الأعراق، وتعايشت فيها المسيحية والإسلام، لا أخجل أن أقول أني درست النقاد والكتاب الروس العالميين

---

١ – ترجمت بعض أعمال أناتول فرانس في مصر، وأرض البشر سانت إكزوبيري، ونشرت في لبنان وسورية بؤساء فيكتور هوغو، مدام بوفاري فلوبير، بعض أشعار أراغون، قصة مدينتين ديكنز، الحرب والسلام، آنا كارنينا، البعث تولستوي، قصص تشيخوف وروايات دستويفسكي، الإخوة كرامازوف، والجريمة والعقاب، والمقامر، وذكريات من بيت الموتى. ومؤلفات غوغول، النفوس الميتة، واللوحة، والمعطف، وإميلي وشارلوت برونتي. بطل من هذا الزمان ليرمنتوف. شتاينبك وهوارد فاست، اللؤلؤة وشارع السردين المعلب. وكوخ العم توم. جورج أمادو وبول ايلوار. مصير إنسان، والدون الهادئ شولوخوف... الخ.

لأتعلم منهم . ورأيت التراث الإنساني كحق . لكن الدراسة ، علمتني درسها الآخر أيضاً : ضرورة الخصوصية في الثقافة والأدب . كسبت من الدراسة تأمل العمارة الفنية في مؤلفات الكلاسيكيين الروس ، وتأمل عمارة النقد الأدبي ، كإبداع فني وكشف . لكننا لا ندرك ما كسبناه بالدراسة إلا عندما نبتعد إلى جمهورياتنا الخاصة .

يوحي ذلك بأن التقنيات ، تستنبت من منظومتنا الثقافية . وأن اجتهادنا فيها محكوم بموضوعاتنا ومشروعنا ، متصل بنداء نتمنى الانحياز إليه ! تقنياتنا ، أيضاً ، مرآة روحنا !

يهمني الآن ، ككاتبة رواية ، المحور العريض الذي تجري فيه الأحداث وتنمو فيه الشخصيات . أبدأ هنا مما يجمع الطوائف والأديان ، ومما يجمع بلاد الشام . لأناقض مشروع تفكيك المجموعات . ملبية رغبة شخصية ، وضرورة أتصور أنها حاجة راهنة ، وهي أيضاً أصداء ثوابت ذهبيات حركة التحرر العربية . أعتقد أن حاجة موضوعي إلى أسلوبه المناسب ، تتحقق في عمارة توصل إلى استنتاج ، وتؤكد رؤية ، وتقدم قيمة معرفية وأخلاقية في مستوى العلاقات الإنسانية . في هذا المشروع المكان مسألة . فهو ليس فقط فضاء الشخصيات والأحداث . يؤسس ذلك وضع يفترض أن المكان وطن مهدد ، في الماضي أو الحاضر ، لأنه مساحة في خريطة عالمية كمستودع ثروة وموقع . وأنه مدن ذات طراز معماري مهدد بمخطط تنظيمي حديث . وأنه ذاكرة فنية وتاريخية ، ومحفظة ذوق جمالي . أحتاج إذن أن أستعيده ، كعمارة ومدن لم تعد موجودة . أو كأحياء مخرّبة يجب أن أذكّر بزمن توهجها . خلال ذلك لابد من جريان الزمان العام والشخصي حتى صياغة الخرائط نفسها . تتلامس إذن الدراسات والرواية . ويستولد ذلك مسألة علاقة الوثيقة بالرواية . لا أتجاوز الوثيقة التي حكمت بها بقرارها مصير أجيال ! بل أؤكد بها الصلة بين مصائر المدن – المكان – ومصائر الشخصيات ، وحكم العام على المفرد ! ولذلك لا أرفض أحياناً أن تكون الوثيقة بطلة ! بل أستسلم لسحر بلاغتها الصارمة !

تستوحي العلاقة بين القدر العام والأقدار المفردة ، واقعاً يحكم فيه القدر العام مصائرنا . لكن القدر الشخصي لا يستسلم ببساطة للقدر العام . لأن معياراً آخر يتدخل فيفترض أن تمتد الشخصية لتكون وهي مفردة ممثلة جيل أو شريحة اجتماعية أو طليعة . لا نقصد ضيق النمط ، بل سعة الفرد الذي يحمل تطلعات ورؤى وأحلاماً باسم جيله وزمنه وخارجهما . ألا يستعير الجيل لدى الشاعر الجواهري من ممثله أيضاً ؟ !

لا تشيد تلك العلاقة بين القدر العام والأقدار المفردة، منظومتنا الفكرية فقط، بل تستوحي واقعاً يحكم فيه القدر العام مصائرنا. يواجه السرد هنا مسائل يجب أن يحلها. فلعبة الزمن غدارة ومراوغة. للزمن العام سطوة على الزمن الشخصي، لكن زمن الشخصيات أكثر سعة وحرية. تقيّد الوثيقة زمن الشخصيات. لكن الشخصية تتجلى في مقاومتها.

هل نسرد ذلك في سياق عمارة واقعية، ذات تراث ممتد من المدونة التاريخية حتى الرواية الكبرى؟ ولكن هل يمكن أن تكون الواقعية واحدة؟ أم تمتد بما أنجز حتى في أشكال الفنون والتعبير! نستطيع أن نبني الشخصيات في مستوياتها الظاهرة والمضمرة. في إيقاع يحترم تسلسل الأزمنة ويستشرف ما بعدها. بكشف الشخصيات في أضواء متنوعة زمنية ومكانية وعاطفية، بالتنقل بين المضمر والمعلن، بالتباين بين عالم الخارج والداخل! للسرد ولأزمنته إمكانيات تنوّع مستويات الرواية وتتلون بها. لنصل إلى استنتاج وجوهر، إلى تركيب، إلى منظومة فكرية أخلاقية فنية نكسب إليها القارئ.

أتساءل أحياناً هل خلط الأزمنة مهارة فنية أم حلول لفوضى عناصر واقعية؟ وأجيب نفسي إن الزمن في هذه المنطقة ليس سجل حياة شخصية إلا وهو سجل حياة عامة. لا يزال زمن مجموعات. هو إذن زمن جماعي وفردي معاً، حتى حيث يبدو بعيداً عن الحادثة التاريخية. هو زمن نفوذ طبقة أو انحسار طبقة، زمن سيادة منظومة أخلاقية وهزيمة منظومة أخرى. ويجب أن أنتبه إلى ذلك.

ولكن حولنا في العالم، وما أصغره اليوم، تقدم وفوضى. كمبيوتر وإنترنت وسيادة الإنسان على الجينات، مع أمية تستعيد مواقعها، جوع ومذابح، وهجرات كبرى، جبروت مالي، وقوة تطحن القانون، وتجارة تنشر مآسي الرق الأبيض! ألا يفترض أن نغرف من هذه الخرائب ليفهمنا من يعيشها؟ أفترض النقيض! لا أشعر بنقص يلزمني بالبحث عن تقنيات معقدة تستلهم عالم الخرائب! بل أشعر بحقي في الاعتداد بالوعي لاستنباط ما يلائم حاجتي إلى النقيض. وتبدو لي الحكاية التي تروى في المقهى أسلوباً متقدماً لأنه يقرب مجموعة، ويستثيرها فتطرق باب الحكواتي سائلة عن مصير البطل! ولكن ألا يعني هذا الأرق، أيضاً، أن الاطمئنان المستقر في أسلوب الأداء لا يمكن أن يوجد؟ وأن الإيمان بأن التقنيات تولد من موضوعها وخلال العمل فيه، ليس باباً مغلقاً بل بداية!

تجتمع الأضداد في العمل الفني، إذن! فنحن نكتب مدفوعين بمشروع وهوى، ناسين القراء. ونرى الأدب، في الوقت نفسه، طموحاً إلى اتصال كدعوات الأنبياء! فلا نبرأ من الحلم بقراء نبشرهم ولو استدعيناهم من المجرات.

ولكن ما أكثر ما يتحدانا في مستويات الأداء وفي المعايير الفنية نفسها! كيف نكون، مثلاً، موضوعيين كقضاة بين شخصياتنا، ونحن نصوغها في حب، ونحمّلها أشواقنا، ونعمّر بها الكمال المفقود، ونريدها داعية منظومات أخلاقية؟ كيف نعبر التناقض بين الصائغ المنحاز وبين الحكم الصارم الذي يفحص غرباء؟ يتقمص الكاتب أدوراً متنوعة، رغم ضرورة أن يكون في قمة توازنه الروحي والفكري والأخلاقي! ويواجه، بين ما يواجهه، مسألة كمال الشخصية كمالاً يفترض الجاذبية والألوان. موظفاً الكمال الفني وظائف متنوعة. فهو استكمال الناقص، وتحقيق الرغبة الإنسانية في المثل. وهو رد على تفكيك الشخصيات الذي يجري فيه كتاب يتغنون ببشاعة الأسرة الشرقية، وسحر الشذوذ، وحرية الروح في التفكك، ورفض المعيار. فلنقل إذن، الكمال دفاع وطني أيضاً، ورد على جموح يتصور أن الحرية تبدأ دون إرث. لعلني إذن أضع أمام دعاة التطرف الديني وما ينجز باسمه من مذابح وحشية، هؤلاء المتدينين القدامى الذي رأوا الدين علاقة بينهم وبين الرب، وتوسلوا إليه بالرحمة والدماثة وشفافية تقبل المصائب كي تزيح أثقالها. بجنة خاتون (حب في بلاد الشام) أردت أن أبقي الدين في رحابته. ورجّحت في الأموي بنفيسة (شهداء وعشاق في بلاد الشام) عمقه الإنساني ووظيفته الواسعة في شفاء القلوب.

هل أوغل في الماضي؟ نعم، إذا كان معيار المعاصرة أن أخلع نصف قرن من إنجاز الثقافة الإنسانية، وأعري روحي من المنظومات الفكرية، كأن الحرية من الفكر ممكنة! لكنني أرى المعاصرة في وعي الحقائق لا في الاستدارة عنها. أختار موضوعي من الصراع العربي الإسرائيلي الذي حكم حياة أجيال منذ بداية القرن. لأتابعه في حياة الشخصيات لعلني ألمس مصيرها المعقد والصعب! قاصدة أن أرصد تنوع الطليعة ونهاياتها المتشابهة.

الزمان / المكان

تجربتي في الرواية

فواز حداد

ربما كان المنظر الذي جاءني عفو الخاطر، قد رسم بدايات روايتي الأولى. المنظر هو: امرأة تقف عند مدخل دكان في سوق قديم، تصويب نظراتها إلى مجرد ظل يتململ في العمق، تتبادل معه بضع كلمات يبعثرها الهواء الراكد، ثم أرى الظل يتقدم نحوها مشطوراً بالضوء، والعتمة أسدلت أستارها على رأسه وكتفه. من هذه المرأة أو هذا الظل الذي أصبح رجلاً؟! ما الكلمات التي قيلت؟! وكأن ما تراءى لي كان هبة من الخيال، ولقد أظهرت امتناني له بكتابة رواية «موزاييك» خلالها لم يتخل عني. هكذا تلمع الفكرة في بعض الأحيان، وتستحثني بطلاسم وإيماءات، إذا تفككت فسوف أحظى برواية.

بعد ثلاثة روايات (موزاييك - تياترو - صورة الروائي) أستطيع القول، بأنني أكتب رواية معاصرة لها علاقة قوية بالزمان والمكان، من دون أن يستأثرا بها، رواية تغرف بسخاء من التاريخ، من غير أن تلتحق بصفحاته، ليس لأنها لا تضاهيه، بل لأنها تنحو إلى عقد شراكة معه، يمنحها المادة الخام، وبالمقابل تمنحه شبهة الحياة، بتخييل التاريخ ضده، مموهة بوقائع وأحداث مضت، مع صلة غير باطلة بالآن، آن ملحاح يطرح أسئلته بفظاظة، ومستقبل يستعجل تطلعاته.

الروائي ليس في صدد إعادة كتابة التاريخ، بكتابة هي دون مراء تقصر عنها أدواته وتتجاوزها بآن واحد. إن جهده أقلّ توثيقاً وحذراً وأكثر انتقاء واجتزاءاً، مما تتطلبه أمانة التأريخ، وإذا توهم أنه ينبش الماضي من الصمت وينقذه من الوقائع المهذبة والسير المشذبة، فلأنه لا يذهب إلى الماضي إلا ليحمله إلى الحاضر، ويرسل به إلى زمن الرواية، ويخضعه لمنطق هو منطق الرواية، حينئذٍ لن يكون التاريخ سوى جوهره الأشد مضاءاً وفتكاً.

بالإضافة إلى رواياتي، لدي أيضاً روايتي الشخصية، ولأنها مختصرة جداً، فهي غير مشوقة ومثل غيرها : الأسرة، المدرسة، الحارة، الجامعة، الكتب والمسرح والسينما. ومفاجآت الحياة، التي اتحفتني بهذا الذي لا مهرب منه : الحب والألم، وهذا الذي لا بد منه : السفر والسجن، السياسة والحرب، ولم تضن علي بالأماني العظيمة والانتصارات الصغيرة والخيبات الكبيرة، وهموم لم تكن في حقيقتها سوى منغصات عابرة.

هذه في مجموعها أو عناوينها، الجعبة التي ستزودني بما ظننت أنني سأكتبه مقسّطاً على دفعات، فإذا بي أكتبه مبطّناً من رواية إلى أخرى، فيما الحياة التي سأسعى إلى فهمها وبقدر متفاوت من اللامبالاة والسخرية والإيمان والسخط، فإن الواقع سيصوغ جنوحها والخيال تجنيحها من البداية المرتبكة إلى الخاتمة المزعومة. يمنح الروائي من الواقع ولا شيء غير الواقع، نمضي عمرنا نحاول أن نخلص للواقع كي يخلص الخيال لنا، لا شيء بلا مقابل.

ولقد شكلت دمشق وبشكل رئيسي، مكاني الروائي التخييلي، لسبب لا خيرة لي فيه، دمشق هي مكاني الشخصي والواقعي، استعدت ملامحه القديمة من الصور والمخططات والحلم والحس والذكريات، عشت فيه دونما حسرة، وإن كان بألم، ولم يمنع عني أسراره.

إذا كان إحساس الكاتب بالمكان قوياً، فلن يبخل عليه بتفاصيله الحميمة. للمكان تاريخ كما للمدن روح، روح يربطنا بها الوفاء لا العشق الأعمى أو العشق الأحمق، دمشق مثل شبيهاتها من المدن / المركز، وهذا ما أهلّها لأن تكون مسرحاً صاخباً وخاسراً، باهظ الكلفة للبعض، وفريسة مثيرة للبعض الآخر، وكلا الاستعراضين أصبحا من سقط متاع مدينة عريقة لم تعد تؤرقها العواصف السياسية وضجيج الانقلابات وسحر الأيديولوجيات.

لقد تسلحت بالعزلة. تمنيت وأنا أعيد تركيبها أن أقيلها من عثرات الوحدة وفقدان الذاكرة وتبلد الإحساس، لا يمكن لدمشق أن تنجو من الانغلاق بالتشويه، وإنما بتخليصها من التأويلات الفخمة والنعوت المبهرة. لم أرد، ولو للحظة واحدة، أن أحس مجرد إحساس أن روحها تتماوت في عتمات الشك والصغائر بل أن تغتني بالبشر، وتتجدد بالبشر، أن تخلع أرديتها الحذرة والريابة وتخرج من عزلتها مغسولة من آثام الظلام والاجترار.

في وقت ما، اعتقدت أننا نكتب روايات تقاعس من سبقنا عن كتابتها، وبدا لي أن كتابة الروايات تكليف بمهمات توزع حسب الأجيال والطوارئ، وكنت مخطئاً : الروايات لا تخضع

لعشوائية الظروف القاهرة، كما لا تقبل أن تكون تكليفاً مخططاً له. الأقرب إلى التخمين والفن أنها حاجة قصوى إلى شيء ما تندفع إلى التعبير عنه، والأقرب إلى الحقيقة، أن لا أحد يكتب عوضاً عن الآخر، وليس لأحد أن يكون بديلاً عن أحد، مهما كانت الأهداف والنوايا متشابهة، أو حتى متطابقة. عالم الرواية لا يعنى بالأجيال ولا يؤخذ بالتصنيفات، إذ ليس في هذا العالم سوى روائيين يحملون على عاتقهم روايات لا تثقل كاهلهم بقدر ما تثقل ضمائرهم، ودائماً من يوم حساب إلى يوم حساب.

يكتب الروائي الوجه الذي يختلقه لا الذي يراه، الاختلاق هو التأليف، التأليف بين مرايا صادقة وكاذبة ومشوهة، يتخايل عليها أكثر مما ينطبع على صقالها، ولعلنا على صفحاتها التي تصدمنا وتجابهنا، نتلمح في أنفسنا أشد المناحي المتواربة مقاومةً وعجزاً وغموضاً، دلالة على تلك المرايا الحاضرة فينا ونجهلها، كأننا دائماً في رواية طويلة جداً، تقرؤنا ونقرؤها، نكتبها وتكتبنا، حدثت أو ستحدث، أو لن تحدث، وأشياء ستكتب نفسها بنفسها.

وسواء اندلعت شرارة الرواية من فكرة، أم من الواقع، فلا بد مما يريد الروائي أن يقوله من خلال كتابة الرواية، وإلاّ لا مسوغ للكتابة ولا للرواية، هذا ما تعلمناه، لم يطل الوقت عندما لم نجده كافياً أو مفروغاً منه. كيف يقوله؟! وأضفنا درساً آخر: لا بد من التقنية.

في الحقيقة لم نضف مشكلة، النص يستحضر تقنياته، يأتيان معاً أو يتأخر واحدهما عن الآخر قليلاً، ويطرحان إشكالاتهما على مدار الرواية ومن غير توقف. خاصة، إذا وعينا، أن التقنيات لا ينبغي لها الخضوع لجاذبية الموضة الأدبية، أو تسلط غواية السائد، وليست أيضاً مجرد أدوات جاهزة للاستعمال، فمهما بلغت الأشكال من ابتكار وجدّة، فلن تكتب تحت تأثيرها سوى رواية من هراء، كما الأفكار مهما كانت عظيمة فلن نكتب تحت حمولتها سوى رواية بليدة.

تمتلك الرواية منجزاً تقنياً عالمياً، ليس نهائياً ولا جامداً، منجزاً تقنياً قابلاً للاستغلال والتصرف فيه بحرية. الرواية، أسوة بغيرها من الفنون لم توضع فيها القواعد إلا لتخرق، وربما كنت من الروائيين الذين يرغبون في الإلحاح على هذا الرصيد الثمين: الحبكة، الشخصية، الرمز، مستويات السرد، تيار اللاوعي، اللغة... والأهم، المعمار الذي يشكل الثيمة (thème) العليا الجامعة لثيمات صغرى قد تبدو كشطحات أو استطرادات وتداعيات هائمة على وجهها في الفضاء الروائي، إن لم يضبطها البناء الروائي نفسه في معمار هو: المظهر الأعمق للرواية.

هكذا الرواية، شيء ما أقرب إلى الحياة، نحاول أن نسرقها إلى الورق ويتراءى لنا، على الورق، ومن خلال زمن يتدفق ومكان يتغير، وحبكات فالتة ومشدودة، وشبكة تضل فيها اللغة مهما بلغت من الدقة، وسرد طويل يقترب نحو النهاية وبلا نهاية، ومعمار نجهد ألا ينهار فوق رؤوسنا، نزعم أننا نرمم الحياة فيما نحن نرمم ذواتنا، ونحاكي عبث الحياة بعبث الرواية.

ومهما يكن، أولاً وأخيراً، فهي رواية تكتتب بأمل، إذ لا يحق للروائي، في هذه المنطقة من العالم أن ييأس.

« الثقافة كتقنية روائية »

ممدوح عزام

كان جدي حكاء يبدأ قصصهُ من نهايتها دائماً معتمداً على لقطة أخيرة آسرة ذات وقع مدهش يقولها متضاحكاً، أو حزيناً آسفاً، بحيثُ يشد إليه مستمعيه الذين سيكونون قد أصبحوا مقيدين إلى كلماته. وعندئذٍ ينتقي ما أشار إليه انتقاء، ويلقي النهاية التي كان يخبئُها كاملة، دون أن يعبأ بما إذا كان أحد منهم عرف أي شيء لأنه أيقن من ضمان انتباههم وفضولهم وشهوتهم إلى الاستماع.

تلك «التقنية» كانت تلفت انتباهي دائماً، خاصة بعد أن اكتشفت أنه كان يعتمد فيها على أمرين: المفاجأة، وقوة السرد. وحين بدأت اكتب روايتي الأولى «معراج الموت» وجدت نفسي أتتبع خطاه.

وفي الحكي أن امرأة -هي بطلة الرواية- أوصلها اختيارها الحر خارج المسموح به، الى الموت!

في البداية قلت لنفسي إنها قصة عادية علاها الصدأ لكثرة ما لاكتها الرواية. ثم استدركتُ متأملاً تجربة الحكاية التي تتكرر كل مرة فتبدو طازجة جديدة ومؤثرة، ذلك لأنها تدعم ذاتها بكل ما يمكن أن يمنحها شرعية الوجود والاستمرار من عناصر البقاء كمروية: التشويق، المفاجآت، الغرابة، طريقة العرض، ... الخ.

كيف تقول الرواية نفسها إذن؟ هذا هو السؤال الجوهري الذي يقف في مواجهة لحظة البداية الأولى. وهنا استعرت طريقة جدي في الحكي، وبدأت الرواية من ساعة الموت. لقطة كثيفة ومفزعة وفظة ومضفورة بارتعاشات الاحتضار المشتبك بحشد من اللحظات الجميلة الماضية، تعيشها بطلة الرواية التي حُبست في قبو خفي مجهول من قبل ذويها، ثم تركت لتموت موتاً بطيئاً معذباً، عقاباً لها على خرق قوانين الطاعة.

ولكن ما إن تبدأ الرواية حتى تموت الحكاية، إذ يجد الروائي نفسه في مواجهة مع البنية الفنية التي تريد أن تظهر كبنية خاصة وفريدة لا تشبه غيرها، ولا تعيد تكرارها، كما يجد الروائي نفسه أمام مصاعب أخرى يمكن أن اسميها «معوقات المرجع الواقعي» التي تنتصب أمام الحدث والشخصيات والمصير: يأتي الموت هنا كعقاب لا كقدر. وينزع الواجب الى أن يصير مقدساً، وتتحول التقاليد والأعراف الى هيئات رقابية تريدُ وضع الفرد ورغباته تحت وصايتها، فترصد حركاته وتتفرس في تفاصيله، لتستحوذ عليه وتوحده بصفاتها، أو تعطيه وتنكره إذا خيب مطالبها.

بمشهد الموت فكت الرواية شرنقة وجودها، فكان الفصل الأول خيطاً مدَّ نفسه الى الخيوط الأخرى التي رويت كما في اللحظة الأولى: نأتي من النهايات لنعود الى البدايات ثم ننتقل الى التفاصيل عائدين الى النهاية من جديد. كما في حلقة الحكايات نفسها، في سعي متواصل لتقديم نص ممتع (وإن كان يحكي عن القباحات) جميل يأسر القارئ، ويغريه بالمتابعة ليزجه داخل النص موهماً إياه أنه يقرأ الواقع، فيما هو يجوب أرجاء الخيال.

وقد جاءت الفصول الخمسة مبنية بحسب تقنية الحكي الشعبي الشفوي الذي يقطع السرد قائلاً: «فتكم بالكلام». شكل من أشكال الفلاش باك العامي، بحيث روى كل فصل من فصول الرواية الخمسة عن شخصية من شخصياتها في علاقتها بالموضوع الرئيسي -وهو قصة الحب- وبالشخصيات الأخرى. فيما كان الزمن يسير في خط متعرج منكسر، أو يتقدم ويتأخر بكل حرية ليضرب التسلسل المتصاعد، أو التطور الخطي. وفي كل صفحة كانت الرواية تظهر كبنية، كانت تسأل عن وجودها كفن كتابي. وقد استعنتُ من أجل انجازها بالمخزون الفني جداً لمعجم العربية الذي يضم طيفاً واسعاً من المفردات التي تمنح الكاتب كل ما يحتاج إليه من أجل أشكال التعبير المختلفة، واستطاعةً هائلةً من أوجه المجاز والاستعارات والصور، ومرونةً في الجملة يمكن توظيفها بنجاح من أجل ضبط ايقاع الكتابة، ونسبته الى اللحظة المروية. ومن السطر الأول نشأت بيني وبين الكتابة علاقة حب حين رحتُ أتأمل تأثير الترتيب المختلف لعناصر النحو، في المعنى والشكل معاً. فإذا ما بدأنا الرواية بجملة: «صباحاً بدأت تبصق دماً» فإن وقعها، وتأثيرها سيكونان مختلفين عن قولنا: «في الصباح نزفت دماؤها»، وهذا نفسه ينطبقُ على الفصل الثاني الذي بدأ بجملة: «كالمجنون يخالطه الذعر والارتجاف... أمضى عبد الكريم أياما... الخ» بدلاً من القول: «أمضى عبد الكريم أياماً كالمجنون...» وأقول الشيء ذاته عن الفصل الثالث والرابع والخامس وكذلك عن خاتمة الرواية إذ كان الشغل على اللغة، بكل عناصرها، هاجساً متواصلاً.

في روايتي الثانية «قصر المطر» اتبعت نهجاً مماثلاً، وقد ظلت جميع هذه المشاغل حاضرة، ولكنها اغتنت واكتنزت مع ازدياد غنى التجربة. فاستعرت الحبكة الروائية هذه المرة من عدة مصادر، أولها هو المعتقد الشعبي، فقد استعنت «بالتقمص» أو «تناسخ الأرواح» من أجل بناء النص كله، دون أن أدخل الرواية في أي حوار مع هذا المعتقد (من المعروف أن الروائي الياباني استعاد الاعتقاد نفسه في رباعيته الروائية: «بحر الخصوبة» ووظفه بأسلوب مختلف عن روايتي والأصح أني وظفت الاعتقاد بطريقة مختلفة عن رباعيته) فكان السرد عملية استعادة للذاكرة الضائعة، أو لذاكرة الروح (لا الجسد) التي عاشت في حياة سابقة بكل تفاصيلها ومجرياتها. وساعدتني هذه التقنية على ضمان وجود الراوي- الشاهد. فمنذ المفتتح يستيقظ "حسان" على صوت سبع طلقات اخترقت الوعر، ليتذكر حياته الماضية كاملة، ويستعيد ذكرى مقتله قبل عشرين عاماً من ساعته تلك، وينفتح النص على فصل كثيف وقصير ومليء نشهد فيه (كما في معراج الموت) موت الشخصية الأخرى التي تناسخت الى "حسان" مرتبطاً بمشاهد من موت أخيه في حياته السابقة في اللحظة ذاتها. ثم يستعين الراوي-الشاهد "حسان-كامل" بشقيقته الكبرى في حياته الماضية حين يلتقي بها في خربة مهجورة (كانت العائلة قد فرت إليها لاجئة من الظلم) ظلت تعيش فيها بانتظار عودته، أي عودة شخصيته في زمنه الماضي (وهو كامل الفضل) الى أن يأتي حسان ليعلمها بهويته الحالية-السابقة. عندئذ يتعاون الاثنان معاً لسرد الحكاية كلها لنا ولهما.

غير أن الرواية لا تخلص لسردهما، إذ تصنع حبكتها الخاصة التي يرمم كلا الراويين / حسان-ثنية/ الثقوب، والفجوات، والفراغات التي تركها الغياب والزمن خاوية أو خافية عن جسد النص فيها، فتستطيع الحكاية أن تكتمل، إذ يملأ "حسان-كامل" كلَّ ما خفي عن (ثنية) من أحداث تتعلق بتفاصيل ما عاشه بعيداً عنها، وتقوم (ثنية) بترقيع وتصحيح الذاكرة المستعادة له. وهي تتمتع بمزايا رؤيوية خاصة على كل حال تجعلها قادرة على رأب كثير من الصدوع في شقوق الحكاية.

وقد اقترحتُ أن تكون الفصول، والفقرات التي يتذكر فيها حسان ماضيه، أو يستعيد ذاكرته، مكتوبةً بحرف مائل مغاير للحرف الذي طبعت به بقية الرواية وهي حصيلة الذاكرة أو هي الحكاية ذاتها، ولكن أخطاء تنفيذية في الطباعة أفسدت بعض الفقرات، ودمجتها في النص، فلم تكتمل التقنية تماماً.

ثاني مصادر ثقافة الرواية هي الحكاية الشعبية الشفوية، أو هي الخيال الشعبي حصراً. وقد قمت (قبل كتابة الرواية بأكثر من ست أو سبع سنوات) بالاستماع الى عشرات بل مئات القصص والحكايات عن الماضي القريب الذي يعود الى ما قبل خمسين أو سبعين عاماً وما بينهما. فلاحظت أن معظم من تحدثت إليهم، واستمعتُ الى قصصهم ممن عايشوا أحداث ذلك الماضي، صغاراً كانوا آنئذٍ أم راشدين، إنما يعمدون الى خلط الواقع بالمتخيل بحيث أن كلَّ رجل منهم -وكل امرأة أيضاً- يرقع ثوب حكايته التي خرّقها الزمن، واختلالات الذاكرة، وبعد المسافة، وانقطاع الكلام عن وقائعها الفعلية، وغياب شهود آخرين كثيرين، بأخيلة، وابتكارات، وحلول «درامية» تتخذ طابعاً أسطورياًو أو خرافياً خارقاً وسحرياً، وقلما حاول واحد منهم أن يملأ تلك الشقوق بالأحداث الواقعية العادية. وكان هذا درساً عميقاً ومهماً جداً لمعرفة شكل الحكي الشعبي الذي يسبغ على الأحداث المروية أكبر قدر من الجمال والتأثير فتراه يزيد الماضي نصاعة وروعة، ووهجاً، إذا ما تناول أحد الجوانب المضيئة فيه، ويجعله أشد قسوة ورعباً ومأساوية إذا ما ردد حكايات الجوع، والرحيل، والظلم، والاضطهاد. أي أن الخيال الشعبي -كما لاحظته- يعمد الى صياغة الحكاية المروية في حدودها القصوى. فكان هذا ما فعلته في أثناء عملي في كتابة الرواية. حين أطلقت الخيال من كل إعاقة، بحيث تتمكن الرواية دائماً من سد احتياجاتها بحلول ابداعية وابتكارات مشهدية جديدة كل مرة: مشهد الضباب مثلاً، أو لوحة الذئاب، أو الرحيل الى الخربة القديمة، أو سوق الطرش، أو عزف المجوز قبل بدء المعركة . . . الخ.

ويمكن اعتبار الحكايات الشعبية العربية ثالث مصادر ثقافة الرواية. كانت ألف ليلة وليلة، وسيرة سيف بن ذي يزن، والظاهر بيبرس وقصة عنترة بن شداد، وتغريبة بني هلال في ذهني أثناء كتابة «قصر المطر» وقد ظهر ذلك كما يُخيل إلي في النفس الملحمي الذي صيغت الرواية به. وفي استمرار الصراع، وتواليه، بين أطراف متعددة داخلية وخارجية. وفي الأحداث البطولية والمعارك، وفي تداخل الأسطوري والواقعي سواء تعلق ذلك بنسيج الأحداث أم بطباع الشخصيات. وفي انضمام حكايات وقصص جانبية مثل (قصة شاهين الخليل) و(قصة الشاعر فضل الله) و(قصة شمس الدين) الى خط السرد المركزي، كما حاولتُ توظيف موروث تغريبة بني هلال خاصة بسبب شعبيتها وترددها على ألسنة الشخصيات أو في حوارها وأحلامها. وأفدتُ من بنية هذه الحكايات في ضبط عمليات دخول وخروج الشخصيات من النص وإليه. وفي رسمها من الخارج مانحاً إياها صفات جسدية أو ذهنية خارقة كقوة (كنج) و(كامل) و(صايل) العضلية، وطاقة (ثنية)

الذهنية. ولكن الدخول الى أعماق الشخصية كان يتطلب ثقافة أخرى مختلفة تجمع بين المعرفة المباشرة بالطبائع الانسانية لمجتمع ما، والمعرفة النظرية التي تحاول مشابهة الحقيقة الداخلية للإنسان.

لكن فن الرواية كان الحاكم بكل شيء في نهاية الأمر. إذ إن قوانين النوع نفسه، التي تحكم طبيعته، كانت تتحكم بالشكل المنجز النهائي الذي سيصبح نصاً مطبوعاً بين يدي القراء. وبهذا المعنى فإن تقنية الكتابة ستكون في نهاية الأمر مرهونة لاستراتيجية فن الرواية.

ثم كانت الكتب التاريخية هي المصدر الرابع لثقافة الرواية وقد قرأت كثيراً منها مثل (الكتاب الذهبي) لمنير الريس، و(الثورة السورية) لسلامة عبيد، و(دروز سوريا ولبنان تحت الانتداب الفرنسي) لحسن البعيني، وغيرها.. ولاحظت أن التاريخ المكتوب عن الحقبة الزمنية، والموقع المكاني الذي اختارته الرواية، ما يزال حتى يومنا هذا قليلاً من الناحية الكمية، إذ لا يتجاوز عدد الكتب التي أرخت لمرحلة العشرينات في الجنوب السوري، في اللغة العربية، عشرة كتب بقليل - حسب علمي - وهو عدد محدود جداً، خاصة إذا كنا نتحدث عن مرحلة تشكل وطني. وقلما يقع المرء على تنوع فكري، وفلسفي وتأريخي ذي شأن بين هذه الكتب. ويبدو لي أنها جميعاً اعتمدت رواية واحدة اسميها الرواية الايديولوجية مثلاً (باستثناء سلامة عبيد) وهي لذلك تفتقر الى المعلومة التفصيلية بما يخص وضع الناس. ولا شك أن ثمة اعتبارات وطنية، ومحلية أي تكتيكية كثيرة منعت كثيراً من المؤرخين أمس واليوم من قول الحقيقة كاملة. وهناك عشرات الوثائق، ومئات الحقائق ما تزال مخفية في المذكرات الخاصة (التي أطلعت على بعض منها) أو في الصدور التي يقترب أصحابها من الموت والنسيان.

وقد قرأت معظم الروايات التاريخية التي صدرت من قبل في سورية، ودون أن أقرر أي حكم نقدي بخصوص تجربة الرواية التاريخية إذ لا أمتلك الأدوات الكافية لذلك، فقد قررت أن أضع التاريخ وراء أحداث روايتي مقدراً أن الأولوية المطلقة هي للرواية، لا للتاريخ، وتعلمت أنّ مقاربة التاريخ، أو الحاضر، أو المستقبل، أو السياسة، أو الجنس، أو التقاليد لم تكن في أي يوم شأناً روائياً، وأن الرواية أو فن الرواية لا تستمد قوتها من موضوعها، ولا من مضمونها وحدهما، بل من تقنياتها بالدرجة الأولى ولا تأتي أهمية الرواية من الواقع، بل من ذاتها، وكانت قناعتي هذه دافعاً لي لإزاحة التاريخي والوثائقي، لمصلحة التخييلي والفني. وأتاحت لي بطولة المهمشين والمغفلين التوغل في استقصاء المجهول، في الواقعي والأسطوري، وبناء نص حر يفلت من قيود البنية بقدر ما يستطيع، وإلغاء ثقل الزمن، ونقل الحقيقي ليصير غرائبياً مثل: تسعير رأس المقاتلين،

أو تغريم المدينة بألف وثلاثمئة وثلاثين ليرة ذهبية مقابل قطة ضائعة (في التاريخ غرّمت سلطة الانتداب المدينة بعشر ليرات) أو اصدار أمر بعدم اقتناء القداحات إلا برخصة من الجهات المسؤولة ... الخ . ثم ابتكرتُ مكاناً خيالياً خاصاً لا وجود له على الأرض، وبنيت عناصره من خليط الطبيعي والخارق، ومنذ أيام قدم لي قارئ حصيف خريطة تفصيلية لجغرافية «قصر المطر» وقد حدد عليها مواقع القرى المذكورة فيها، والطرق، والوديان، والتلال، والسهول، فإذا نحن أمام منطقة «حقيقية» ولكن لا يمكن إضافتها الى خريطة سورية إلا بتوسيع رقعتها الجغرافية بضعة آلاف من الكيلومترات (ويمكن هنا اعتبار تجربة الرواية العالمية لدى فوكنر وماركيز مثلاً، أحد الجذور الثقافية لهذه التقنية) . ونستطيع الآن أن نتخيل الرواية كلوحة، يغدو التاريخ إطاراً لها، أما حركة الشخصيات وعلاقاتها، ومصائرها، فهي الأحداث المرسومة على القماش بألوان عديدة ومتناقضة . وبذلك تخلصت الرواية بشخصياتها الرئيسية والثانوية من أسر الوثيقة والكتاب المطبوع دون أن تنكر استفادتها منهما . وسبق لي أن قلت أنه لا يوجد لأبطال روايتي أي سجل مدني (وهذا حال جميع الروايات على الأرض) وأزيد اليوم أنه يمكن اعتبارهم مخلوقات مضافة الى المخلوقات الحقيقية (وهذا ينسحب على جميع شخصيات الرواية في العالم) ولهذا فإن التاريخي في (قصر المطر) وظّف من أجل تسمية اللحظة التي وجدتُها نموذجية لفحص المصير الذي واجهته شخصيات الرواية . وهي لحظة انقسام وجودي خطيرة . وفي مثل هذه اللحظات تجنح الكائنات نحو الاستقطاب . وهكذا نجد (كامل) ذاهباً نحو الأمل والثورة والمشاركة الايجابية، ونجد (كنج) ذاهباً نحو تأييد الحاضر والسلطة، ونجد (صباح) ذاهبة نحو الحب والعشق، ونجد (صايل) الرافض الأبدي و(نايل) الذاهب نحو الموت .

فالتاريخي في الرواية لا قيمة له إلا من أجل ألا أرتكب أخطاء وقائعية كأن يموت الجنرال (غورو) في معركة ميسلون (ومع هذا فإن الخطأ نفسه جدير بالتأمل) أو ألا تحدث ثورة ١٩٢٥، أو أيخرج المحتل عام ١٩٣٠ ... الخ . وانسحب ظل عدم ايلاء التاريخي الأولوية على الشخصيات التي يمكن القول إن لها وجوداً حقيقياً مثل «بهاء الدين» و«المقداد» و«كاربيه» و«موريل» . والحقيقة أنني لا أعرف النموذج الأصلي لأي واحد من هؤلاء، على الرغم من أن بعضهم عمّر طويلاً، ويمكن أن يكون (بهاء الدين) الصورة الروائية لقائد الثورة السورية، ولكنه ليس هو . (فبهاء الدين) سيبقى ملكاً لرواية «قصر المطر» وحدها، وقائد الثورة ملك للتاريخ . وهذا أفسح لي في المجال كي أمنح الشخصية حرية الحياة، والحركة والتصرف، كما تشاء أحداث الرواية، وكما يريد في تلاؤمه

مع الحدث الروائي، لا كما يشاء التاريخ، وثمة اختلاف بيّن بالفعل بين احدى لحظات التاريخ وبين اللحظة الروائية. وأنا أشير هنا الى اللقاء الذي تم بين كاربيه وقائد الثورة، وقد سجله الضابط في مذكراته التي نشرت بالعربية لأول مرة منذ عام والى اللقاء بين بهاء الدين وكاربيه في الرواية، حيث عملت تقنيات الكتابة، والشغل على المتخيل من أجل مضارعة المثالي والنموذجي في الروح الانسانية، لا من أجل استعادة الوثائقي أو المرجعي أو الواقعي العادي. وبهذا يتضاءل التشابه بين الشخصية الروائية والشخصية الواقعية، وهو في الأساس مسوغ انتقال الواقع إلى الرواية. وربما كان لهذه الشخصيات دور مساعد في تنشيط الحدث الروائي، وتشغيل ماكنة الوقائع، أو ربما قرئوا كرموز منذ أن انتقلوا من الواقعي إلى الأسطوري أو إلى الروائي.

وهكذا كانت (قصر المطر) رواية الشخصيات التي من لحم ودم، الشخصيات اليومية والعادية التي عاشت الحياة بكل ما فيها من علاقات حب وعشق، وحرب وانتقام، وتعاون وبطش... الخ والملاحظ هنا أن الهام والقيادي في التاريخ يتهمش ويتراجع، بينما تتقدم الشخصيات الهامشية التي تظل خلف التاريخ المكتوب، أو بين سطوره، لتقف في الضوء والمقدمة وتصنع الرواية، أو تصنع تاريخها الخاص في الرواية. لأن الرواية تقول ما يمتنع التاريخ عن قوله أو تقول ما لا يقوله التاريخ كما قال كارلوس فوانتيس. وهذه هي إحدى تقنيات الحكاية الشعبية كما فهمتها، فإذا أضفنا إليها تقنية الحكاية المكتوبة (وهي ذات أساس شفوي) فإنّ الناتج هو رواية يتعايش فيها الأسطوري والبطولي مع اليومي والواقعي. ولكن الرواية منحت اليومي والعادي والبسيط هذه المرة الحق بالخلود، فكامل وصايل وشامل وصباح وثنية وشمس الدين وصالح وغيرهم ممن لا يعرفهم أحد ولا يسمع بهم أحد هم الذين يجوبون أرجاء صفحات الرواية بوصفهم من لحم ودم، يأكلون ويجوعون ويغضبون ويتناسلون، ويجترحون المعجزات والخوارق ليكتبوا تاريخهم الخاص بوصفهم صانعي (قصر المطر) الحقيقيين.

لوقيانوس السميساطي وأصول الفانتازيا العربية

خيري الذهبي

في أواسط ستينيات القرن الماضي أي في الأعوام ١٩٦٤-١٩٦٦، فلم أعد أذكر التاريخ بالتحديد، ثارت معركة أدبية كبرى بين كل من الراحلين لويس عوض والأستاذ محمود شاكر، وكلاهما علم كبير من أعلام الثقافة المصرية، وكانت المعركة حول أصالة (رسالة الغفران) وهل كان المعري يبدع هذا النص غير مسبوق أم أن هناك كتاباً آخرين قد أدلوا بدلوهم في هذا السياق، وما كان المعري إلا واحداً من سلسلة من الكتاب الذي تناولوا فانتازيا الصعود إلى السماء، والحديث إلى الموتى من الشعراء والفلاسفة، ومناقشتهم في أطروحاتهم.

محمود شاكر، وحسين مروة، وعبد الوهاب البياتي، وعدد من كتاب تلك الفترة رفضوا أية مساهمة لكاتب غير عربي أو مسلم في هذا السياق، واتهموا لويس عوض اتهامات ليس أقلها محاولة تشويه التراث العربي الإسلامي ونزع الأصالة عنه، وكان جيلنا على استعداد كبير للوقوف ضد كل من يتجرأ على المس بأصالة تراثنا غير المتأثر بأي من تراث أو أفكار الآخرين، و. . . وقفنا ضد لويس عوض.

لكن لويس عوض في سجالاته تلك قذف إلى ساحة السجال للمرة الأولى باسم كاتب يوناني هو لوقيانوس، أو لوسيان، فقال: إن لوسيان بعد أرستوفان كان ممن كتبوا عن رحلة خيالية إلى السماء يقابل فيها شعراء وفلاسفة يجادلهم في أفكارهم، فيسخف بعضاً، ويسخر من بعض، ويتفق مع بعض آخر، وجيلنا الذي لم يسمع باسم لوسيان، ولم يقبل أن يكون لكاتب يوناني فضل على سيد من سادة كتاب العربية – أبي العلاء المعري – رفض هذه المقولة، واعتبرها واحدة من دسائس الغرب والمستغربين على أصالة مبدعينا وكتابنا.

وكان لا بد أن يمر على هذا السجال عقد أو أكثر حتى أقرأ لمن لا أذكر اسمه من المؤرخين – ربما فيليب حتي – يتحدث عن كاتب سوري – لقد نسبه إلى سورية للمرة الأولى – اسمه لوقيانوس، ويتحدث عن كتاب له اسمه (الربة السورية)، هذا الكتاب الذي يعتبر أقدم وأهم كتاب يتحدث

عن المعبد الوثني السوري، وتشكيل آلهته ووظائفهم ... ورن الاسم في ذاكرتي، وتذكرت تلك المعركة التي تمت بين شاكر وعوض، وصار لوسيان أو لوقيانوس أو لوقا في صيغته السورية الأصلية هدفاً وغرضاً، وكان لا بد أن أجده وأحاوره، وأعرف ... من هذا الرجل، وما مدى إسهامه في الحركة الثقافية السورية، أو العربية، أو العالمية.

فمن هو هذا الكاتب ؟ إنه لوسيان السميساطي، الذي ولد حوالي العام ١٢٥ م أي أنه ولد في عهد الأمبراطور الروماني هادريان، هذا الأمبراطور الروماني الذي اشتهر بحكمته ونزوعه للسلم وبناء القاعدة الحضارية للدولة مستعيناً بنوابغ دولته بغض النظر عن أصولهم، وسأقتبس من الباحث الفرنسي (إميل شامبري) ما كتبه عن حياة لوقيانوس.

ولد لوقيانوس في مدينة سميساط الواقعة على نهر الفرات، وسميساط هذه تقع شمالي غرب مدينة الرها أو أورفه الواقعة الآن ضمن الحدود السياسية لتركية المعاصرة. وكانت عاصمة لإقليم ما يسمى حالياً (ديار بكر) أو (كوماجين) وكان أبواه من الطبقات الدنيا حيث لا مال، ولا نبالة، ولكن طموحاتهما كانت كبيرة، فوضعا الصبي لوقيانوس لدى خاله يتعلم منه مهنة النحت على الحجر، ويبدو أن الخال كان فناناً مشهوراً، وكان النحت مهنة مربحة ومشرفة للعمل بها، ولكن حسن حظ لوقيانوس كان في أنه ضرب قطعة مرمر بمطرقته ضربة طائشة، فحطمها، فأغضب خاله، فضربه، وهرب الولد إلى أهله باكياً رافضاً العودة إلى مهنة النحت.

بحث الأهل للصبي عن مهنة مربحة أخرى، فوجدوها في متابعته دراساته النظرية، فأرسلوه إلى إيونيا، وهي الإقليم اليوناني في آسية الصغرى أي أزمير وما حولها، وهناك كانت الثقافة الإغريقية تدافع عن آخر حصونها أمام تمدد الثقافة اللاتينية، فتأسست في إيونيا المدارس وجلب إليها أشهر أساتذة البلاغة مثل سكوبيان القلازومي، وبوليمون اللاذقي.

فيما بعد سيكتب لوقيانوس عن نفسه أنه استظهر في تلك المرحلة أشعار هوميروس، وقرأ هزيود، وبندار، وسيموند، كما اطلع على آثار كبار المسرحيين مثل يوربيديس، وأرستوفانيس، واطلع كذلك على أعمال الفلاسفة الذين صاروا تاريخاً غير معاصر بعد أن تغلبت السفسطائية على إنجازات الفلسفة التي كانت قد أخفقت بدورها في الإجابة على أسئلة البشرية الكبرى حين تغلب البسطار اللاتيني على العقل الإغريقي، لكن فتانا لوقيانوس قرأهم، فقرأ أفلاطون وأرسطو، وكريسيب، وإيبقور كما قرأ المؤرخين مثل هيرودوت وتوسيديد وكزينوفون، وقرأ الخطباء مثل ديموستين الذي خصه بإجلال يشبه العبادة.

وحين قرأ لوقيانوس كل هذا على أساتذته كان قد ألم بعلوم عصره بمعظمها، فتحول إلى مدرس، وإلى خطيب، وإلى محام، ولكن الأهم من هذا كله حين قرر أن يكون كاتباً، فترك لنا ما يزيد على الثمانين كتاباً تعتبر من كلاسيكيات الحضارة الأوربية.

السؤال الذي سيتبادر إلى الذهن مباشرة هو بما أن لوقيانوس قد كتب باليونانية، وعاش في عصر يوناني الثقافة لاتيني الحكم، فكيف نعتبره سورياً؟ هذا السؤال المشروع يجيب عنه لوقيانوس شخصياً حين يقول في كتاباته: نحن السوريين. فكان في إعلانه هويته مماثلاً لكاتب ياسين الذي كتب بالفرنسية إبان الاحتلال الفرنسي وصرح: نحن الجزائريين. فكانا مستعيرين لإناء عالمي لأفكارهما هو اللغة المستعارة.

على أي حال، فهذا كله لا يعنينا الآن قدر ما يعنينا الحوار مع هذا الكاتب الكبير المسمى بلوقا، والبحث عما تركه من أثر محتمل في ثقافتنا العربية الإسلامية، ولنتحدث أولاً عن بعض أعمال هذا الكاتب وأهمها في رأيي الشخصي ككاتب روائي هو كتابه المعنون باسم (قصة حقيقية) والتي يعتبرها كثير من الباحثين الأصل الذي استعار منه جوناثان سويفت القيمة التي انطلق منها لكتابة روايته الشهيرة (رحلات غيلفر) والتي استعار منها الكاتب الفرنسي رابليه قيمة روايته المعروفة (رحلة غارغنتوا وبانتاغرويل) و . . . كما يقول لويس عوض عن أبي العلاء المعري في استعارته فكرة رسالة الغفران، طبعاً ضمن مؤثرات يونانية أخرى مثل ضفادع أرستوفان وأوديسة هوميروس.

من كتب لوقيانوس المهمة كتاب (مسامرات الموتى) و(الربة السورية) ثم: المزاد على الحيوات، والدفاع عن الذبابة، والتشهير، والحلم، والتهمة المزدوجة، والصياد، والدفاع إلى آخر سلسلة كتبه التي ربما أربت على الثمانين في كتابه (قصة حقيقية). يحدثنا لوقيانوس عن رحلة قام بها مع عدد من أصدقائه حين انطلقوا من أعمدة هرقل أو مضيق جبل طارق إلى المحيط الهسبيري أو الأطلسي ثم دفعت بهم العواصف، وتقاذفتهم الأنواء خلال تسعة وسبعين يوماً إلى جزيرة الكرمة البشرية، ثم صعدوا إلى القمر، وحاربوا أهل الشمس، وأقاموا في بطن الحوت، وتزودوا بالماء من جزيرة الأجبان، والتقوا بالرجال الفلينيين الذين يمشون فوق الماء بأقدام من فلين، ثم يزورون جزيرة السعداء وبلاد الأحلام.

هذا الكتاب الخيالي الذي كان المعين لكثير من الكتاب والذي تناقلته ذاكرات الناس وكتاباتهم لقرون هل اختفى فعلاً من ذاكرة الشعب الذي أنجب لوقيانوس بمجرد أن تغيرت لغة البلاد مع الفتح العربي الإسلامي؟

قارئ كتاب ألف ليلة وليلة وسيرة الملك سيف بن ذي يزن، وسيرة حمزة البهلوان، وكتاب عجائب المخلوقات للقزويني والذي انحط فيما بعد في اعتقادي إلى كتاب خريدة العجائب لابن الوردي لا بد له أن يصل إلى أن منجزات الفانتازيا العربية لم تنقطع رغم تغير اللغات والدين والوجه الظاهري للحضارة، ولنرجع إلى ألف ليلة وليلة أولاً.

لو سألنا مثقفاً عربياً عاش في القرون العشرة الماضية وحتى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين عن كتاب ألف ليلة وليلة لأنكر قراءتها حتى لو قرأ بعضاً منها سراً، أو سمع من جداته بعضاً من حكاياتها، ليس هذا فحسب، بل سيشيح عن مخاطبه في ازدراء، فكيف يسأله عن كتاب عامي كهذا، فمفخرة المثقفين كانت في معرفة لبيد وزهير بن أبي سلمى وامرئ القيس، أما كتب العوام كهذه فـ ... لا.

في محاولتي المتواضعة هذه سأحاول أن أرى تناسخات (قصة حقيقية) في الأدب العربي غير الرسمي، وأعني الليالي العربية والسير الشعبية وربما عجائب المخلوقات وخريدة العجائب ... و ... لنستمع إلى لوقيانوس:

شرعت في رحلتي هذه ذات يوم من أعمدة هرقل، ثم انحدرت صوب الأوقيانوس الهسبيري، فأبحرت من هناك، وكانت الريح مواتية، أما دوافع رحلتي هذه، فكانت القلق الذهني، ورغبتي في الوقوف على شيء جديد، ومعرفة حدود الأوقيانوس، ومن يقطنون في الجانب الآخر منه، وادخرت لهذا السبب كمية طيبة من الطعام، وما يكفي من الماء، واصطحبت خمسين من الرفاق ممن يشاطرونني الرغبة نفسها، كما جمعت عدداً من الأدوات، ووفقنا بملاح لم يرض بمصاحبتنا حتى أغريناه بالأجر العالي، ثم وضعت في المركب قارباً صغيراً استعداداً لرحلة طويلة وإبحار شاق.

جرينا بعيداً عن الشاطئ ببطء ليوم وليلة تعيننا الريح دون أن تختفي اليابسة عن أنظارنا تماماً، وما إن حل الصباح وبزغت الشمس حتى بردت الريح، واصطفقت الأمواج، ثم ما لبث الظلام أن خيم، فاستحال علينا طي الأشرعة، وهكذا أخذت العاصفة تتقاذفنا فاستسلمنا غير قادرين على الوقوف في وجهها لمدة تسعة وسبعين يوماً، وفي اليوم الثمانين أشرقت الشمس فجأة لنجد غير بعيد منا جزيرة مرتفعة تكسوها الخضرة، ويلفها هدير الأمواج من كل جانب، ولكن العاصفة كانت قد توقفت.

نزلنا إلى الجزيرة، واسترخينا نستلقي على ظهورنا فوق الشاطئ لمدة طويلة، وكان هذا أمراً طبيعيا بعد العناء الشديد الذي لقيناه، بعد ذلك نهضنا وأوكلنا حراسة المركب إلى ثلاثين

شخصاً، وانطلقت بصحبة العشرين الآخرين نكشف عن الجزيرة... ... ... دخلنا بعض الدروب لنجد نهراً من الخمر يشبه أشد الشبه نهر كيوس... ومضينا للتعرف إلى منبع النهر، ولم نستطع أبداً الوصول إلى هذا المنبع، ولكنا في سعينا للوصول إلى النبع اكتشفنا جذوع أشجار ضخمة من الكرمة الملأى بالعناقيد، وكانت تسيل من جذور هذه الأشجار قطرات من الخمر الصافية تتكاثف وتتجمع حتى تؤلف بمجموعها النهر، وشاهدنا في النهر أسماكاً لها لون الخمر ومذاقه، وحين اصطدنا بعضاً منها وأكلناه سكرنا سكر بحارة. وفيما بعد أضفنا إلى هذه الأسماك أسماكاً بحرية أخرى فخف تأثير الخمر في الطعام.

اجتزنا النهر من بعض المخاضات لنواجه صنفاً آخر من الكرمة عجيباً حقاً كان الجزء الظاهر منه يمثل من الحفر إلى الأعلى امرأة بارعة الجمال من تلك النساء التي كان الرسامون يصورون دافني على شاكلتها، دافني التي تحولت إلى شجرة حين طاردها أبولو حتى لا تمكنه من اغتصابها.

هذه الأشجار الكرمة لم تكن رؤوسها مكسوة بالشعر، بل بذؤابات الكرمة التي نعرفها، تلك الذؤابات اللولبية التي تتشبث بها الكرمة بما يصادفها من غصن أو حبل. وكانت مكسوة بالعناقيد وأوراق العنب، وما إن دنونا منها حتى حيتنا، ومدت إلينا بأيديها تدعونا إليها وأخذن يتحدثن إلينا، بعض باللغة اليدية، وبعض بالهندية، وتأبين على قطف ثمارهن، بل أخذن يصرخن من شدة الألم كلما قطفنا شيئاً من هذه الثمار، وقد رغب بعضهن بصحبتنا فأشرن بأذرعهن طالبات الوصال، فدنا منهن اثنان من جماعتنا، ولكنهما ما إن عانقا تلك النساء الكرمة حتى نشبا بهن، ولم يقويا على الإفلات من عناقهما، فقد التصقت عورتاهما بالشجرتين، ثم ذابا فيهما، وبدأت بسرعة تنبت لهما الجذور، وأخذت أصابعهما تتحول إلى أغصان التفت على بعضها البعض، وكادت تغطي العناقيد.

تركناهما وولينا هاربين باتجاه المركب، وروينا لرفاقنا قصة مغامرتنا، وقصة الرفيقين اللذين اتحدا بالكرمة، ثم ملأنا جرارنا بالماء، وتزودنا بمؤونتنا من خمر النهر، وصعدنا في اليابسة حيث أقمنا بالقرب من الشاطئ...

كان هذا نص لوقيانوس، فماذا عن تجلياته في الأدب العربي.

١ - سنبدأ أولاً بألف ليلة وليلة، ففي الليلة (٧٥٨) نقرأ[١]: «قالت بلغني أيها الملك السعيد أن زوجتك في الجزيرة السابعة من جزر واق الواق، ومسافة ما بيننا وبينها سنة كاملة للراكب المجد

---

١ - ألف ليلة وليلة. القاهرة، مكتبة الجمهورية العربية، د. ت.

في السير، وعلى شاطئ هذا البحر جبل آخر يسمى جبل باق واق، وهذا الاسم علم على شجرة أثمارها تشبه رؤوس بني آدم، فإذا طلعت الشمس عليها تصيح تلك الرؤوس جميعاً، وتقول في صياحها : واق واق سبحان الملك الخلاق، فإذا سمعنا صياحها نعلم أن الشمس قد طلعت، وإذا غربت صاحت تلك الرؤوس، فعلمنا أن الشمس قد غربت» .

٢- أما زكريا القزويني مؤلف كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، فيقول : « قال صاحب تحفة الغرائب إن جبل فرغانة ينبت به نبات على صورة الآدمي . منها ما هو على صورة الرجال، ومنها ما هو على صورة النساء، ويوجد هذا النبات مع الطرقيين (المسافرين) كثيراً، ويقولون إن أكلها يزيد في قوة الباه » .

أما سراج الدين أبو حفص عمر بن الوردي مؤلف كتاب خريدة العجائب وفريدة الغرائب فيقول مفصلاً : « وفي جزيرة واق الواق شجر يحمل ثمراً كالنساء بصور وأجسام وأيد وأرجل وشعور وأثداء وفروج كفروج النساء وهن أحسن الوجوه، وهن معلقات بشعورهن يخرجن من أغلفة كالأجربة الكبار، فإذا أحسسن بالهواء والشمس يصحن واق واق حتى تنقطع شعورهن، فإذا انقطعت ماتت، وأهل هذه الجزيرة يفهمون هذه الأصوات ويتطيرون منها »، وفي كتاب الحوالة يكمل ابن الوردي : « أن من تجاوز هؤلاء وقع على نساء يخرجن من الأشجار أعظم منهن قدوداً، وأطول منهن شعوراً، وأكمل محاسن، وأحسن أعجازاً، وفروجاً، ولهن رائحة طيبة، فإذا انقطعت شعورهن ووقعت من الشجرة عاشت يوماً أو بعض يوم، وربما جامعها من يقطعها أو يحضر قطعها، فيجد لها لذة لا توجد في النساء » .

٣- أما مؤلف سيرة الملك سيف بن ذي يزن، فيقول :

« وفيها شيء من الأشجار وهي عالية على قدر من البصر، ولها أوراق تحير النظر، وأثمار الشجر على هيئة بني آدم، وهم بنات جميلات معلقين من شعورهم في الأشجار، والأرياح تطوحهم يمين ويسار، فقال الملك سيف : لا حول ولا قوة إلا بالله، ياخير قان. إن ملك هذه الأرض جبار لعمله مع هؤلاء هذه الأفعال، وأيش فعلوا هؤلاء من الأعمال حتى شبحهم في الشجر على هذه الحال، فضحك الخيرقان، وقال : يا ملك، إن ملك هذه الأرض هو الله، وهو الذي خلق هذه الأشجار، وجعل ثمرها كما ترى مثل بني آدم، وهي أثمار يأكل منها المقيم والسفار،

وإذا أظلم الظلام وتجلى على عباده الملك العلام ينطقون بصياح وزعاق، ويقولون في نطقهم: واق واق سبحان الملك الخلاق، ويعيدونها ثانياً وثالثاً، وإذا وقعت واحدة منها إلى الأرض تعيش مدة ثلاثة أيام وبعدها تموت، وهؤلاء في صفة ذكور صغار وكبار، وموجود غيرهم على صفة النساء، وهم بنات أبكار كأنهم أقمار ... ثم مضى به حتى أنزله بين أربع جبال شوامخ وبينها أشجار عاليات معلق فيها أثمار على صفة البنات، ثم إن الملك سيف قال للمارد: مرادي أن آكل شيئاً، فقال الخيرقان: وأي طعام تجد في هذه الدنيا أحسن من هذه البنات، فلا يكون أطيب من هؤلاء النسوان ... ... وقال إلى شجرة عالية، ومسك بنتاً من شعرها وجذبها، فأخرجها من فرعها، وأتى بها إلى الملك سيف، فتأمل الملك سيف يديها ورجليها ورأسها وعينيها وسبح الخالق، فتقدم الخيرقان ومسكها من يديها، وفسخها نصفين وأخرج قشرها من الجانبين، فنفحت لها رائحة زكية تفوق المسك الأذفر».

من هذه النصوص الأربعة التي راوح تجلي النص اللوقياني فيها ما بين البعد عن السخرية التي كان لوقيانوس يتحدث بها إلى ظهور التدين العامي التوحيدي، إلى نوع من الغرائبية الجنسية، ولكن القيمة الأساسية في وجود نباتات بشرية جميلة يمكن ممارسة الجنس معها أيضاً كانت عمود النصوص الأربعة التي قرأناها.

ثم سنقرأ في كتاب قصة (حقيقية) أيضاً على لسان لوقيانوس: «وبينما كان السكون مخيماً في الليل ارتطمنا دون أن نشعر بعش طائر الأليسون وهو عش غاية في الضخامة إذ يبلغ قطره عشرين فورلونغ (وهو اسم لمقياس قديم ربما كان يساوي الفرسخ) وكان يعوم حاضناً بيضه الكبير، وما إن طار حتى كاد يغرق سفينتنا من عنف الريح المنبعثة من جناحيه، وحين بان الخيط الأبيض من النهار دخلنا العش لنتعرف عليه، فألفيناه يشبه طوقاً ضخماً بني من شجر ملتف فيه خمس بيضات إحداها أكبر من برميل شيوس، وكانت فراخ الطير ترى من خلال القشرة، وقد بدأت تنعق. كسرنا بيضة بالفاس وأخرجنا منها فرخاً أزغب يفوق في الحجم عشرين عقاباً بالغاً، فذبحناه وطبخناه وأكلناه.

عدنا إلى الإبحار ثانية، وبعد أن ابتعدنا مئتي فورلونغ عن العش أخذت العجائب المذهلة تثير دهشتنا، فالإوزة الخشبية الصغيرة المثبتة على قيدوم المركب راحت تصفق بجناحيها صارخة

تحاول الطيران ، أما الملاح الأصلع سكينتاروس فقد أكتسى رأسه بالشعر الأسود ، ومن الغريب أن الصاري نفسه أخذ ينبت براعم ويمد أغصاناً ويحمل الثمار في أعلاه ، وكانت ثماره تيناً أبيض وعنقود عنب أسود لم ينضج بعد ، وما إن رأينا هذا حتى تولانا الاضطراب ، فصلينا للآلهة عساها تجنبنا المصائب التي توحي بها مثل هذه الظاهرات الغريبة ! » .

كان هذا نص لوقيانوس ، وستتابع تجلياته وسيكون أول هذه التجليات في ألف ليلة وليلة ، في الليلة (٥٣٠) وفي السفرة الثانية من أسفار السندباد يتحدث المؤلف فيقول :

« ثم حققت النظر ، فلاح لي في الجزيرة شيء أبيض عظيم الخلقة ، فنزلت من فوق الشجرة ، وصرت أمشي إلى ناحيته ، ولم أزل سائراً إلى أن وصلت إليه ، فإذا به قبة كبيرة بيضاء شاهقة في العلو كبيرة الدائرة ، فدنوت منها . ودرت حواليها ، فلم أجد لها باباً ، ولم أجد لدي قوة ولا حركة إلى الصعود عليها من شدة النعومة ، فعلّمت مكان وقوفي ودرت حول القبة أقيس دائرتها ، فإذا هي خمسون خطوة وافية ، فصرت متفكراً في الحيلة الموصلة إلى دخولها وقد قرب زوال النهار وغروب الشمس ، وإذا بالشمس قد خفيت والجو قد أظلم واحتجبت الشمس عني . ظننت أنه جاء على الشمس غمامة ، وكان ذلك في زمن الصيف ، فتعجبت ، ورفعت رأسي ، وتأملت في ذلك ، فرأيت طيراً عظيم الخلقة كبير الجثة عريض الأجنحة طائراً في الجو ، وهو الذي غطى عين الشمس فحجبها عن الجزيرة ، فازددت من ذلك عجباً ، ثم تذكرت حكاية أخبرني بها قديماً أهل السياحة والمسافرون ، وهي أن في بعض الجزائر طيراً عظيماً يقال له الرخ ، فبينما أنا على هذه الحالة ، وإذا بذلك الطائر نزل على تلك القبة ، وحضنها بجناحيه ... ... ثم يحدثنا السندباد عن الطريقة التي ربط بها نفسه إلى قائمة الطير ، فحمله معه صنباحاً إلى بلاد أخرى ، وأنقذه من انحباسه في تلك الجزيرة ، أي أنه لم يكسر البيضة ، ولم يعتد على فرخ الرخ » .

أما القزويني في كتابه عجائب المخلوقات ، فيقول مقتبساً عن كتاب عجائب البحر دون إسناد ، فيقول : « حدثني رجل من أصفهان أنه ركبته ديون وسافر ، ووصل إلى جزيرة في البحر ... ... فلما غاب عني المركب ، جعلت أتردد في الجزيرة ، فإذا أنا بشجرة عظيمة لم أر أعظم منها ، وعليها شبه سطح غليظ ، فلما كان آخر النهار أحسست بهزة جديدة ، فإذا طائر لم أر حيواناً أعظم منه جاء ووقع على سطح تلك الشجرة ، فاختفيت منه خوف أن يصطادني إلى أن بدا ضوء الصباح ، فنفض جناحيه وطار ، فلما كانت الليلة الثانية جاء ووقع على عشه ، وكنت آيساً من حياتي ،

ورضيت بالهلاك، فدنوت منه، ولم يتعرض لي بشيء، وطار مصبحاً، فلما كانت الليلة الثالثة قعدت عنده من غير دهشة إلى أن نفض جناحيه عند الفجر، فتمسكت برجله، فطار أسرع طيران».

في قراءتنا للنصين السابقين سنرى أن المؤلفين اكتفيا في استعارتهما لحكاية الرخ-الأليسون بوصف ضخامته، وعظم جثته، واستخدما هذه الضخامة وسيلة لإنقاذ المنقطع بهم، أما ابن الوردي في كتابه خريدة العجائب، وهو كتاب أرى أنه قد كتب بطريقة أكثر عامية وأكثر محاولة للإثارة فقد أخلص للنص اللوقياني، ولنقرأ معاً :

« جزيرة الرخ : وهذا الرخ الذي تعرف به هذه الجزيرة طير عظيم غريب مهول الهيئة حتى قيل إن طول جناحه الواحد نحو عشرة آلاف باع، ذكر ذلك الحافظ ابن الجوزي رحمه الله في كتابه المسمى بكتاب الحيوان، وكان قد وصل إليه رجل من أهل المغرب ممن سافر إلى الصين، وأقام به وبجزائره مدة طويلة وحضر بأموال عظيمة، وأحضر معه قصبة ريشة من جناح فرخ الرخ وهو في البيضة لم يخرج منها بعد إلى الوجود، فكانت تلك القصبة من ريش ذلك الفرخ تسع قربة ماء، وكان الناس يتعجبون لذلك، وكان هذا الرجل يعرف بالصيني لطول إقامته هناك، واسمه عبد الرحمن المغربي، وكان يحدث بالغرائب ومنها ما ذكر أنه سافر في بحر الصين، فألقتهم الريح في جزيرة عظيمة كبيرة واسعة، فخرج إليها أهل السفينة ليأخذوا الماء والحطب ومعهم الفؤوس والحبال والقرب وهو معهم، فرأوا في الجزيرة قبة عظيمة بيضاء لماعة براقة أعلى من مئة ذراع، فقصدوها، ودنوا منها، فإذا هي بيضة الرخ، فجلعوا يضربونها بالفؤوس والصخور والخشب حتى انشقت عن فرخ الرخ كأنه جبل راسخ، فتعلقا بريشة من جناحه، واجتذبوها، فنتفت تلك الريشة من أصل جناحه ولم تكمل خلقة الريشة، فقتلوه، قال : وحملوا ما أمكنهم حمله، وقطعوا أصل الريش من حد القصبة ورحلوا، وكان بعض من دخل الجزيرة قد طبخ من اللحم وأكل، وكان فيهم مشايخ بيض اللحى فلما أصبح المشايخ وجدوا لحاهم قد اسودت، ولم يشب بعد ذلك أحد من القوم الذين أكلوا منه، وكانوا يقولون إن العود الذي حركوا به مافي القدور من لحم فرخ الرخ كان من شجرة الشباب والله أعلم ».

أما مؤلف سيرة الملك سيف، فيتحدث عن الأليسون-الرخ في الجزء الأول من السيرة، فيقول بعد أن يتحدث عن وصول إجباري إلى جزيرة نائية : « فجعلت آكل من ثمارها، وأشرب من أنهارها حتى أدركني المساء فخفت على نفسي أن يأكلني وحش من وحوش البر، أو تبلعني

هايشة من دواب البحر ، فصعدت إلى شجرة عالية ، وجلست في وسطها ، وأردت أن أنام عليها ، وإذا بطير قد أقبل ونزل على هذه الشجرة وهو قدر الجمل خمس مرات فخفت منه على نفسي ، وإذا به جعل رأسه تحت إبطه ونام - جل الذي لا ينام - فقلت في نفسي إن هذا الطير قد أرسله الرب القدير ، والصواب أني أتعلق برجليه لعله ينزل بي في واد عمار يكون فيه ناس أقيم عندهم ، ثم إني نمت في مكاني ، وانتبهت في الثلث الأخير ، وجعلت أرتقب الطير إلى أن طلع النهار وذهب الليل بالاعتكار ، فأفاق الطير من منامه ، وحرك رأسه ولسانه ، وفرد أجنحته ولمها ، وبعدها فرد رجليه وتمطى ، وأراد أن يقوم للطيران ، فمسكت أنا رجليه ، وسلمت أمري إلى الله » .

وهكذا وعبر نصوص أدبية شعبية أربعة أخرى رأينا تجليات (قصة حقيقية) مرة أخرى ، وسنعود ثانية إلى لوقيانوس يحدثنا عن الحوت العملاق ، فيقول :

« في اليوم الثالث وعند طلوع الشمس شاهدنا على حين غرة مجموعة من الوحوش البحرية والحيتان ، وكان بينها حوت ضخم يبلغ طوله حوالي الألف والخمس مئة فورلونغ (اسم المقياس القديم) مقبلاً علينا ، فتعكر البحر وغمره الزبد ، وبدت أنياب الحوت أطول من صواري سفينتنا ، وأسنانه حادة كالنصال ، بيضاء كالعاج ، وأخذ كل منا يودع الآخر أمام هذا الوحش ، فتعانقنا نترقب قدرنا المحتوم الذي ما لبث أن صار حقيقة حين ابتلعنا الوحش ، رجالاً وسفينة وكل شيء ، ولكن سرعة ابتلاعه لم تمكنه من طحننا بأسنانه ، فانزلق مركبنا في الأفلاج بين أسنانه وهوينا في قعر الحوت ... بعد أن صرنا في الجوف لم نتمكن من رؤية شيء بسبب العتمة ، ولكن ما إن فغر الوحش فمه حتى شاهدنا كتلة كبيرة مرتفعة تستطيع أن تحتوي مدينة سكانها عشرة آلاف نسمة » ، ثم يمعن لوقيانوس في الحديث عن سكان تلك المدينة وحروبهم وصراعاتهم و ... مساهماته ورجاله في تلك الحروب حتى الخروج من بطن الحوت .

مؤلفو ألف ليلة وليلة تناولوا حكاية الحوت العملاق هذه على الشكل التالي :

ففي الليلة (٥٢٦) أي في الرحلة الأولى من رحلات السندباد يتحدث السندباد فيقول[١] :

«وانطلقنا في سير البحر إلى أن وصلنا إلى جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة ، فأرسى بنا صاحب المركب على تلك الجزيرة ورمى مراسيها ، وشد السقالة ، فنزل جميع من كان في المركب في تلك الجزيرة وعملوا لهم كوانين ، وأوقدوا فيها النيران ، واختلفت أشغالهم ، فمنهم من صار يطبخ ،

١- ألف ليلة وليلة . القاهرة ، مكتبة الجمهورية العربية ، د.ت .

ومنهم من صار يغسل، ومنهم من صار يتفرج، وكنت أنا من جملة المتفرجين في جوانب الجزيرة، وقد اجتمعت الركاب على أكل وشرب ولهو ولعب، فبينما نحن على تلك الحالة، وإذا بصاحب المركب واقف على جانبها وصاح بأعلى صوته، يا ركاب السلامة أسرعوا، واطلعوا في المركب، وبادروا إلى الطلوع، واتركوا أسبابكم، واهربوا بأرواحكم، وفوزوا بسلامة أنفسكم من الهلاك، فإن هذه الجزيرة التي أنتم عليها ما هي جزيرة، وإنما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر، فبنى عليها الرمل، فصارت مثل الجزيرة وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان، فلما أوقدتم عليها النار أحست بالسخونة فتحركت، وفي هذا الوقت تنزل بكم البحر فتغرقون جميعاً، فاطلبوا النجاة لأنفسكم قبل الهلاك ... ثم تحركت تلك الجزيرة، ونزلت إلى قاع البحر بجميع ما كان عليها وانطبق عليهم البحر العجاج المتلاطم».

القزويني في كتاب عجائب المخلوقات يحيل هذا الحيوان إلى سلحفاة، فيقول: «وجدنا في وسط البحر جزيرة مرتفعة عن الماء فيها نبات أخضر، فخرجنا إليها وحفرنا للطبخ إذ تحركت الجزيرة، فقال الملاحون: هلموا إلى مكانكم فإنها سلحفاة أصابها حرارة النار لئلا تنزل بكم، قال: وكان من عظم جسمها ما شابه جزيرة، واجتمع التراب على ظهرها بطول الزمان حتى صار كالأرض ونبتت».

أما ابن الوردي في كتاب خريدة العجائب فيحيلها إلى جزيرة سيارة، فيقول: «وقد أخبر البحريون أنهم رأوها مراراً كثيرة وفيها أشجار وعمارات وجبال كلما هبت الريح عليها من الغرب سارت نحو المشرق وكلما هبت من المشرق سارت نحو المغرب، وحجارتها خفاف، فترى الحجر تظن أنه قنطار فيكون رطلاً واحداً، وذكر بعض اليهود أن مركبهم انكسر على هذه الجزيرة، فأقاموا عليها أياماً لم يكن فيها غذاؤهم إلا السمك».

أما مؤلف سيرة الملك سيف، فيحدث في الجزء الأول من السيرة ص ٢٥٩ عن الملك سيف الضائع ... : «نظر قلعين كبيرين على وجه البحر، فقال في نفسه: إذا وصلت إلى هذه المراكب نزلت في واحد منها ... حتى قرب منهما بعد المشقة والتعب، وإذا هما ريشتان من ريش سمكة كبيرة واقفة في وسط البحر، وهاتان الريشتان واقفتان على ظهرها، وكل ريشة أكبر من القلع الكبير إذا كان ملآن بالهواء، ولما رأت تلك الهايشة ذلك القارب مقبلاً نحوها فتحت له فاها، ونظر الملك سيف إلى فمها كأنه باب قلعة، وبقي الماء جاذباً القارب وهو نازل في حلقها مثل نزول

الماء إذا انقطع له جسر، وكان بينها وبين القارب فرسخ، فجذبه الماء إلى حلقها مثل تيار عظيم».

فيما تقدم من نماذج الأخيولات التي وضعها لوقيانوس السميساطي والتي تسربت عبر الذاكرة الشعبية متجاوزة اللغات والأديان لتتبدى كما رأينا في عدد من نماذج الأدب الشعبي... هذه النماذج ليست الكل، فهناك الرجال العائمون فوق الماء، وهناك جزيرة الجبن، وهناك رجال اليقطين، وهناك المرأة الإلهة الجميلة المغرية بالجنس ثم آكلة عشاقها، أو محيلتهم إلى حمير وبغال بفعل السحر، ولكن النص الأجمل والذي سيكون موضوعاً لمادة أخرى هو في حديث لوقيانوس عن رحلته إلى السماء ولقائه بالخالدين هناك في الفردوس ومحاكمتهم ومناقشتهم وتخطئتهم أو تصويبهم مما سيذكرنا كثيراً بالكوميديا الإلهية و ... برسالة الغفران.

وقبل أن أختم موضوعي هذا أجد نفسي مديناً للوقا السميساطي بتوضيح كتبه هو مقدمة لكتاب (قصة حقيقية) إذ يقول :

«كنت أقرأ لهؤلاء الكتاب - يعني كتاب الرحلات الخيالية، ومخترعي هذه المخلوقات العجيبة - ولم أكن ألصق بهم جريمة الكذب، فقد كنت واثقاً بأن مثل هذه الحكايات كانت شائعة حتى لدى من يتعاطى الفلسلفة، بيد أن ما أثار بالغ دهشتي اعتقادهم بأن الناس لن يكتشفوا خطأ ما يكتبون، وعلى هذا فقد رغبت بعد أن وقعت تحت تأثير المجد الزائل بأن أقدم شيئاً للأجيال المقبلة مستفيداً من حرية الاختلاق تلك، ولما لم يكن لدي شيء حقيقي أقوله، وإذا لم أقم بأية مغامرة تستحق الاهتمام، فقد تعمدت الكذب، بيد أن أسلوبي فيه كان أصدق، خاصة وأني مكتف بأن لدي أمراً واحداً صادقاً هو اعترافي بأني كاذب مختلق لهذه المخلوقات والحكايات كلها، وبذلك لن أتعرض لنقد الناس بأني أتحدث عن أمور لم أرها، ولم أختبرها بنفسي، وعن أشياء لم تبلغني من أي إنسان...

سأتحدث عن أمور لا وجود لها بأي شكل من الأشكال، ولا يمكنها أن توجد بحال من الأحوال. لذا أرجو بكل تواضع من قرائي ألا يصدقوني».

كان هذا لوقا بن سميساط الكاتب السوري الجميل. أليس أمراً مدهشاً أن يكون رجل كهذا في تراثنا ولا نعرف عنه الكثير. هل يجب أن ننتظر أن يقدمه لنا الغرب كما قدم لنا ابن خلدون وابن رشد وابن منقذ حتى نعترف به أباً فكرياً آخر ممن أسهموا في بناء تراثنا الأخيولي؟

الخجة

خيري الذهبي

حارة طويلة عتمة وباب صغير في آخر الحارة وطفل ربما في الثالثة أو الرابعة من العمر ويد الأم تشده وهو يمانع خائفاً مما لا يعرف رغم الوعود الكثيرة بالمتع والتسلية والمعرفة، ولكنه في النهاية ينقاد ويقف متهيباً أمام الباب يطرق.

يفتح الباب على باحة كبيرة وأطفال كثيرون وضجة ؟؟ ليجد نفسه أخيراً أمام ما كان حديث العائلة لأسابيع. إنها الخجة، والخجة معلمة منزلية تستقدم الأطفال الذين يريد الأهل التخلص من عفرتتهم وتعليمهم مبادئ القراءة حسب كتاب الصبرة والكتابة على لوح من حجر رصاصي اللون.

اليد الصغيرة تنتقل من يد الأم الحنون السرية، الى يد الخجة العجوز قاسية العينين الزرقاوين تحاول إذابة القسوة منهما بابتسامة تموج مع كل كلمة أو جملة اتفاق. فتختفي وتظهر، ثم يتم الاتفاق، وتبتعد الأم دامعة العين تتلفت بين الحين والآخر وهو يحاول التفلت من اليد القاسية ولكنه كان أضعف من أن ينفلت فيستسلم وتبدأ صفحة في حياة هذا الطفل.

القلم

بعد أيام، أسابيع، شهور، هو لا يستطيع أن يقرر فالزمان في تلك السنة يكون مائعاً لم تحدده الروزنامة والفصول وساعات اليد، بل يحدده كمية الفرح والأسى اللذين سيتقاسمان عمره في المستقبل.

بعد أيام، أسابيع أو شهور سرق قلم اللوح من أحد الأطفال، وبكى الطفل، وغضبت الخجة وأصرت على ظهور القلم، ولكن القلم لا يظهر فوعدت أنها ستظهره قسراً، ولما توقف الأطفال مشدوهين خائفين قالت : إنها ستطعمهم جميعاً في الغد لقمة الزقوم، هذه اللقمة التي ستجعل السارق يعترف وينفضح، وربما سيموت جزاء فعلته تلك.

أصيب الأطفال جميعاً بالرعب، وأخذوا يتساءلون فيما بينهم، الأصغر يسأل الأكبر، والجاهل يسأل العارف، وأخيراً ينكشف السر. فلقمة الزقوم هي رغيف ستقرأ عليه الخجة من آياتها السحرية ما يحوله من خبز الى زقوم إلى سم سحري أيقظ الرعب القديم من قوة الغيب وخفايا السحر، وبقوة الآيات المبثوثة في الرغيف هذه سينكشف السر وتنهار قلاع الممانعة.

في البيت بدأت كوابيس الليل، ثم جاءت الحمى، ورأى عفاريت بأيد طويلة وأظافر وسخة تطارده وهي تحمل قصاعاً مملوءة بلقم الزقوم تريد إجباره على أكلها ليعترف بذنب لم يرتكبه وهو يصرخ ويعدو لاجئاً الى حضن أمه التي أشفقت عليه أخيراً وأعفوه من الخجة ومن لقمة الزقوم عقوبة على القلم المسروق، وستمضي السنين وسيدخل تجارب كثيرة ولكنه أبداً لن ينسى أن لقمة الزقوم والعفاريت المهددة وربما الموت ستكون جزاء للقلم . . . المسروق.

القراءة

في المدرسة الابتدائية مضت الحياة بليدة سكونية الى أن مزق بلادتها فجأة اكتشافه لمجلات الأطفال، وكانت أشهرها في ذلك الحين مجلة مصرية اسمها سندباد. ومع سندباد بدأ يتعرف على شخصيات لم يكن يعرف أنها شخصيات من ألف ليلة وليلة، ولكنها حملت إليه بدايات عالم الخيال والمغامرات والسحر، حملت إليه علي بابا وفانوسه السحري وحملت إليه السندباد في رحلاته البرية والبحرية. ولكنهم -ولاحظوا ضمير (هم) الذي سيتكرر كثيراً في حياته- اكتشفوا خروجه عن سراط المدرسة المستقيم وأنه يقرأ ما سيسمعه كثيراً فيما سيتلو من حياته -الممنوعات- وهكذا بدأ القسر الأول في حياته حينما اكتشفت الأم كنزه من مجلات سندباد فثارت وهاجت إنه يضيع وقته في العبث وهكذا وأمام عينيه الباكيتين مزقت المجلات جميعاً وخفض مصروفه اليومي من فرنكين في اليوم الى فرنك واحد. ولكنه لم يستسلم فإغراء المجلة المعلقة على جدار مكتبة الحارة كان نداء لا يمكن صده، وهكذا لجأ الى الحل الذي يلجأ إليه كل قارئي الممنوعات، فصارت المجلة تفكك الى صفحات وتدس بين طيات كتاب الأشياء الواضحة لتقرأ في الفسحات بين الدروس وهكذا تعلم التقتير، فصار يوفر فرنكات المصروف وبدلاً من القضامة والبسكوت والبوظة صار يجمعها الفرنك فوق الفرنك ليشتري بها آخر الأسبوع الممنوعات ويعرف اللذة المحرمة.

بعد شهور، سنة لا يدري أخذت متعة مجلة السندباد تخبو، وصار عقله يطلب أشياء أخرى، وكأن الوالد أحس بذلك فقرر إدخاله الى مملكة مكتبته التي كان صاحبنا يخشى حتى

التفكير بها . ولكنه فجأة وجد نفسه أمام مكتبة ضخمة مغلفة الكتب بالجلد والقماطر تفوح منها روائح الجلد العتيق والورق العتيق و . . . . ، رأى كتباً كثيرة في النحو تبدأ من شرح ابن عقيل وتنتهي بشرح الصبان على الأشموني . ورأى كتباً كثيرة في التفسير والمنطق والبلاغة والأصول ، ورأى كتباً في الأدب ، ففي هذه المكتبة التي وقف أمامها ولا يستطيع تسمية شعوره الا بالخوف ، في هذه المكتبة عرف الجاحظ والحيوان وعرف الأصفهاني وأغانيه ، وعرف إخوان الصفاء ورسائلهم وتركه الوالد يدخل عالم مكتبته هذه على طريقته ولكنه كان دائماً يراقب ما يأخذ وما يقرأ ويعلمه الحرص على الكتاب وعدم ثني أوراقه وإعادته الى مكانه بالضبط ، ثم ومع الطمأنينة الى تعقله تركه يقلب كما يشاء وكان ما لا بد أن يكون ، فلقد عثر على الكنز الذي لن يفارقه الى الأبد ، عثر على ما سيسميه فيما بعد درة النثر القصصي العربي والذي سيسميه الأب غاضباً حين يعرف أنه قد قرأه هناك على المشرقة محتمياً بسقالة الدالية ومن العيون الفضولية ، سماه الأب هذراً وإضاعة وقت في خيالات لا معنى لها .

ولكنه أي الأب لم يعرف أن هذه الخيالات ستكون مفتاح الابن الى العالم السحري الغامض للفن الذي سيربط إليه حياته أعني فن الرواية .

في مستقبل الأيام سيقرأ صاحبنا وسيعيد قراءة معظم تلك الكتب التي قرأها سراً أو علانية في مكتبة الأب ، وسيعرف أن تلك القراءات المبكرة والتي لم تكن تسلم إليه مفاتيحها بسهولة ، سيعرف أن تلك القراءات لم تكن إلا ما سيسمى فيما بعد بالتحمية ، ولكنه حتى بعد أن يقرأ ألف ليلة وليلة عدة مرات لن يعرف أبداً متعة الطيران على حصان الأبنوس كما عرفها في قراءته الأولى ، ولن يعرف أبداً متعة القوة الهائلة على التحكم بالعالم عبر الفانوس كما عرفها في قراءته الأولى هو يذكر فقط أن ألف ليلة وليلة كانت مفتاحه الحقيقي الأول لدخول عالم الكلمة السحرية وهو يذكر قدرة الكلمة (افتح يا سمسم) على تحويل جفاف الحياة من حوله الى فانتازيا وردية ، ومن يراه في تلك الأيام ولديه بعض الصور له في تلك السن ، عينان واسعتان مندهشتان غارقتان في متعتهما الخاصة . وهو يذكر اختراقه أسواق دمشق في طريقه الى مدرسته في النوفرة . كان يمشي بين الناس يصطدم ببعضهم ولا يحس ، فعقله الذي أجبر على العمل المبكر كان مشغولاً بوضع الحلول لهذا العالم الغارق في البؤس . فعبر الفانوس السحري الذي سيجده يوماً سيستعيد فلسطين ويطرد اليهود منها ، بل كان الخيال يشط به فيصل الى الأندلس ووجوب استعادتها . كان يرى في الفانوس السحري القدرة على تحويل الصحارى التي حدثهم عنها أستاذ الجغرافيا الى جنان وبساتين . كان

يفكر بالفانوس السحري وبـ . . . الذي كان كنزه الجراب الذي يعطيك ما تشاء من الطعام فيقول : بهذا الجراب الذي سيحضره لي خادم الفانوس سأطعم جياع العالم وأنهي الجوع . وتمر الأيام ويسأل صاحبنا نفسه فيما بعد ، ألم تبدأ ايديولوجيات العدالة كلها من الفانوس السحري والحلم بإنهاء الفظاظة من حياة بني البشر .

السينما

في المرحلة الاعدادية جاءت السينما ، وبالطبع كانت السينما فعلاً محرماً آخر كان عليه أن يرتكبه خائفاً طيلة الوقت من لقمة الزقوم عقاب ارتكاب المحرمات و . . . كانت السينما مفتاحاً جديداً للخيال دخله بقدم واثقة وحينما دخل من هذا الباب لم يخرج منه أبداً حتى هبت موجة التلفزيون وتدنى مستوى دور العرض في أواخر الستينات وأوائل السبعينات ، ثم تدنت نوعية الأفلام المعروضة ونوعية روادها لتخرج السينما من حياته ، وربما ليست حياته فقط ، بل حياة الطبقة الوسطى بمجملها التي أجبرها تغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية على الإقلال من احتفالياتها والاكتفاء بالقبوع في البيت وتأمل الحياة والفن من خلال ثقب باب التلفزيون المتلصص دائماً على حيوات الآخرين ولو تمثيلياً .

كان الفيلم الأول الذي يذكر ، والذي ظل عالقاً بذاكرته طويلاً فيلم حصار طرواده ، ربما لم يكن الفيلم الأول الذي شهده ، ولكنه كان الفيلم الأول الذي أدخله عالم الكلاسيكيات الغربية والتي ستأسره لسنوات فيما بعد وحينما يعرف الانكليزية لينفتح له باب جديد على المعرفة .

في فيلم حصار طرواده ، رأى الجمال المطلق كما سيسميه غوته ، رآه في هيلين ، ورأى الحب الجسور في باريس ، ورأى الحب حينما ينكسر ويتحول الى صليب عذاب عند حصار ثم اقتحام طرواده ، ورأى للمرة الأولى القتل النظيف والموت النظيف ، رأى الحيلة الأولى للفن في تحويل الموت الى لعبة ، لم يكن موت أخيل وهكتور شيئاً فظيعاً ، لم تكن إراقة الدم مؤلمة بل كانت شيئاً جميلاً . شيئاً شبيهاً بلعبه مع أقرانه في الحارة ، أنت تطارد رفيقك مشهراً أصبعك مسدساً ، ثم طاخ طاخ فيسقط الرفيق .

كان الموت شيئاً شبيهاً باللعب ، بل كان اللعب نفسه .

في مرحلة السينما نفسها عرف الطريق الى مكتبة الحارة ، فقرأ مستأجِراً أرسين لوبين وادغار والاس وكتب المغامرات والمسدسات لا تنفد رصاصاتها . ولكنه كان ما يزال مربوطاً الى مكتبة

الأب شديدة الدسم وكانت سنوات المرحلة الاعدادية والثانوية سنوات موزعة ما بين الجاحظ والدميري والأصفهاني والثعالبي و . . . موريس لوبلان وكونان دويل، ولكنه بهدوء اكتشف أنه قد بدأ يفك طلاسم اللغة الانكليزية وكانت الكتب المترجمة الخفيفة لم تعد تشبع نهمه فبدأ خطة طموحة لتحسين مستوى اللغة الانكليزية لديه بسرعة، وكان ذلك حين اهتدى الى مكتبة تبيع مخلفات المجلات الأجنبية وسلاسل كتب الجيب من روايات الغموض والروايات البوليسية باللغة الانكليزية بأسعار مخفضة بعد أن ينزع عنها غلافها الأول لإعادته الى المصدر واعتبار تلك المجلات والكتب توالف، وهكذا بدأ اكتشاف الآخر عبر دخوله الى لغته .

في بدايات تلك المرحلة كان الصراع ما يزال قائماً بين الجاحظ وكونان دويل . بين ثقافة شديدة الدسم و شديدة القدم، وثقافة شديدة الطراوة كثيرة البهارات، مفلفلة حتى الهياج، بين كتب مجلدة بجلود حيوان ميت منذ عقود، إن لم تكن لقرون، كتب مجللة بالهيبة والوقار وكتب مغلفة بصور نساء شديدات الجمال والإغراء وبلوحات لعوالم جميلة غامضة بعيدة، وما لبث هذا الصراع أن حسم لصالح الثقافة الأخرى حين تعرف على فولكنر، ثم داريل، ثم اتضحت الرؤية نهائياً بالنسبة له، فهذا العالم القديم، عالم ميت ومن المضحك أن تضخ فيه الحياة قسراً، وهكذا بدأ دخول عالم ديستويفسكي وبلزاك، عالم فولكنر ودوس باسوس، وكان يمكن لهذه القطيعة أن تستمر الى الأبد لولا كارثة هزيمة ١٩٦٧، تلك الهزيمة التي جعلته يقف أمام الواقع للمرة الأولى . فلسنوات بدأت منذ العام ١٩٥٨ كان يعيش الحلم الوردي حلماً لا يختلف الا في الأدوات عن حلم الطفولة وفانوسه السحري الذي به سيحقق كل أحلام البشر إزالة الجوع وإسقاط الحدود مستعيداً الدولة العربية ومستنقذاً الحقوق من الغاصب الصهيوني . هذا الحلم الذي أيقظه عبد الناصر بعد انتصاره على الغرب في عدوانه الثلاثي في العام ١٩٥٦، ثم في تحقيق الوحدة، ثم في إقامته القاعدة الصناعية، ثم القاعدة الحربية، ألم تصنع المصانع الحربية المصرية صواريخ قادرة على تحطيم العدو في مواقعه أفلم تصنع القاهر والظافر؟

أثناء كارثة عام ١٩٦٧ كنت طالباً في القاهرة ورغم أن وكالات الأنباء في العالم كله كانت تتحدث عن كارثة تحطيم الطائرات المصرية في مرابضها الا أن ثقتي لم تتزعزع في أن مصر لم ترم بعد بثقلها العسكري في المعركة وأن القاهر والظافر سيحسمان المعركة الى أن سمعت أن سرب طائرات جزائرية قد قصفت العريش التي احتلتها اسرائيل ورأيت القطارات تعود الى القاهرة محملة بالجرحى والمنهزمين فانكسر شيء في القلب لم يرمم من بعد أبداً . أدركت فجأة أن الحلم الوردي لم

يكن وردياً وأن الفانوس السحري لم يكن سحرياً أبداً. وكان علي مع أبناء جيلي أن نبدأ رحلة البكاء على الذات واكتشاف النفس ومعرفة أن الغرب رغم ادعاءاته الكبرى في تقديم حلول العدل للبشرية كلها كان منافقاً فالبشرية هي الغرب وما نحن بالنسبة له إلا الغنيمة التي اقتتل عليها الألمان والحلفاء في الحرب العالمية الثانية وما حرب ١٩٦٧ إلا الصراع بين الشرق والغرب على موطئ قدم في سرة العالم.

بعد هذا الاكتشاف الذي يبدو ساذجاً الآن بدأت رحلة العودة الى كتب الأب المجلدة بجلود حيوانات ميتة أحاول اكتشاف الهوية والجذور والأنا في مقابل الآخر وكانت محاولتي المنشورة الأولى هي رواية ملكوت البسطاء.

الرواية

كثير من الكتاب يتحدث عن كتابته الأولى، فيقول إنها الشعر، والبعض يبدأ بالنقد أو القصة القصيرة. ولكن بدايتي الأولى كانت مع الرواية، وكانت روايتي الأولى رواية لم تنشر وكنت قد كتبتها في سن مبكرة في العام ١٩٦٤ وكنت قد تفاوضت مع دار نشر مصرية صغيرة اسمها دار الأدباء على نشرها ووافقوا، ثم سحبتها. ففي سن مبكرة أيضاً كان لدي من الحس السليم ما جعلني أخاف من نشر أشياء لن أرضى عنها في المستقبل، ثم وقبل نشر روايتي الأولى «ملكوت البسطاء» كنت قد كتبت روايتين أخريين لم أنشرهما أيضاً ولولا تشجيع صديق كنت قد التقيت معه في الجيش أثناء خدمتنا العسكرية المشتركة ضابطي ارتباط مع الأمم المتحدة هو خلدون الشمعة فربما لم أكن لأنشرها، فقد كنت أخاف كثيراً وما أزال من تقديم نص يحمل اسمي ولا يضيف شيئاً الى فن أحبه هو فن كتابة الرواية.

ورواية ملكوت البسطاء كتبتها أثناء خدمتي العسكرية نفسها وأذكر أنها لم تستهلك مني في كتابتها إلا خمسة مناوبات في الجبهة وكانت مدة المناوبة أربعة أيام تعود بعدها الى الخدمة في مكتب دمشق وحينما أقرأتها لخلدون أبدى إعجابه الشديد بها وطلب مني تقديمها للاتحاد وكان هذا بدء نشري لأعمالي الروائية التي تتالت فيما بعد. وحين أراجع ملكوت البسطاء الآن وبعدكتابتها بربع قرن أكتشف أن هذه الرواية قد حفلت بكل العناصر التي ستكون شاغلي فيما بعد في رواياتي التالية.

المكان

مع ملكوت البسطاء بدأ اهتمامي بالمكان وجمالياته عاملاً فاعلاً، وليس ديكورياً أو جمالياً مضافاً. بل عنصراً يقوم بدور لا يقل أهمية عن الشخوص والحدث، هذا الأمر الذي سيتجلى واضحاً وبكثير من الاهتمام في روايات التحولات حسيبة وفياض وهشام، ولكني بدءاً من رواية طائر الأيام العجيبة أكتشف الآن أني ومنذ مخالطتي للجو الأدبي السوري وقعت ضحية للجو العام المنتشر في سورية وهو الخوف من المكان والكتابة عن المكان، فمن المفروض على الكاتب وهذا ليس شيئاً خارجياً، بل شيئاً نابعاً من الحس العام، وهو أنّا كسوريّين مهما اختلفت أهواؤنا السياسية ومن أقصى اليمين حتى أقصى اليسار بكافة تجلياته فنحن عروبيون غير راضين عن هذا الوطن الصغير على أحلامنا والجديد علينا والمعروف حالياً باسم سورية. وكان هناك إحساس غامض ليس من الضروري التنظير له، إحساس يقول بأن سورية وطن مؤقت معبر إلى وطن أكبر وأكثر عدالة وأكثر جمالاً هو الوطن العربي، أو الوطن الاسلامي، أو الوطن السوري بمعنى سورية الكبرى كما يقول بذلك المؤمنون بالحزب القومي السوري مثلاً، نتيجة لهذا الاعتقاد فقد كانت الكتابة وما يعنيني منها أكثر من كل أنواع الكتابة الأخرى الكتابة الروائية تميل الى الكتابة مبتعدة عن المكان. فحب المكان والاهتمام به خيانة للحلم وللوطن القادم فانبنى على هذا المفهوم ازدراء المكان واختراع مكان خيالي بديل مدينة عربية بلا هوية، أو مدينة بلا هوية على الاطلاق، ويبدو أن تجاربنا الطويلة مع الوحدة بدءاً من الوحدة مع مصر حتى آخر قطر عربي آخر والتي أخفقت في مجملها قد جعلتنا نقبل أخيراً بهذا الوطن ونحاول استكشافه، وأنا أرجع موجة الاهتمام الشديدة الآن بكتابة الرواية التاريخية الى هذا الفهم الجديد للوضع، فالروائيون كتاب الرواية التاريخية، نبيل سليمان، نادية خوست، نهاد سيريس، عبد الكريم ناصيف الى آخر الزملاء المهمين والموهوبين الذين لا تحضرني أسماؤهم الآن إنما يقومون باستكشاف وتفحص هذا الوطن وبنائه أدبياً محاولين معرفة أدوائه ومشاكله، وكيف صنع، باحثين في حلم جميل عن يوم يستطيع فيه هذا الوطن التخلص من مشاكله ويستعيد دوره وطناً عارفاً موطئ قدمه على طريق تحقيق الحلم الجميل.

الزمان

مرة ثانية أتساءل ما الذي جعلني عند كتابة رواية ملكوت البسطاء ألجأ الى لعبة الزمان الحلزوني أو الدوار، ثم لا أتراجع عنها في طائر الأيام العجيبة والمدينة الأخرى وليال عربية، ثم

لتتضح بشكلها الجلي في «التحولات»، حين أذكر ذلك تقفز مباشرة رواية العرب الأولى «ألف ليلة وليلة» مدرستي الأولى في القراءة والكتابة، ففي ألف ليلة وليلة سنرى الزمان الدوار والقفز عبر الأزمنة واعتبار الزمن الداخلي للكتاب هو الزمن، وليس الزمان الخارجي الزمن السائر الى الأمام من النقطة واحد حتى نقطة نهاية الرواية، ففي ألف ليلة وليلة يبدأ الكتاب على شهرزاد وشهريار واللذين يوحيان بزمن ساساني فارسي، ولكن أحداث الرواية تقفز فجأة الى زمن مستقبلي زمن هارون الرشيد وتنكراته مع جعفر ومسرور وجواريهم، ثم تقفز الى الزمن الطولوني، أو زمن ملك الطوائف والممالك الإسلامية الصغرى، ثم تقود الى أزمان سبقت زمن شهريار وشهرزاد. ما الذي جعل مؤلف أو مؤلفي هذا الكتاب يلجؤون الى هذه الحيلة الفنية؟

سأحاول الآن الإجابة على هذا السؤال وهذا اجتهاد شخصي ووجهة نظر شخصية. في الثقافة الاسلامية مقولة ليست شديدة الضغط على المُنَظِّرين والفقهاء ولكنها موجودة. هذه المقولة تقول إن كل فعل تقوم به ما هو إلا تنفيذ لما كان قد كتب في بدء الخليقة في الكتاب المسطور، لذا فكل فعل نقوم به لا يتم حسب الزمن الحالي، فحين أقوم عن هذه الطاولة الى ذلك الباب لا تكون حركاتي هي الخطوة الأولى المؤدية الى الثالثة لأن الثالثة حين أقوم بها ما هي الا إنجاز للخطوة ما قبل الأولى أي ما كتب في الكتاب المسطور ولنذكر كلمات مثل المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين، مثلاً.

هذا الزمن الحلزوني المخالف تماماً للزمن الأرسطي والقائم على المقولة المنطقية المعروفة بالمقدمة الصغرى فالكبرى والمتذرية بالنتيجة.

أتساءل الآن أترى هذه المقولة هي ما جعلني أهتم بالزمن على هذه الطريقة، أم التأثر المباشر بألف ليلة وليلة، أم التأثر بإنجازات الرواية الغربية الحديثة فولكنر، جويس، ودلف الخ؟

تقنية التذكر في رواية «هشام أو الدوران في المكان» لخيري الذهبي

جمال شحيّد

يقول الفيلسوف الفرنسي برغسون في كتابه «المادة والذاكرة (١٨٩٦)» إن للانسان ذاكرتين، الأولى هي الذاكرة–العادة (mémoire-habitude) وهي قائمة على التكرار والحفظ، والثانية هي الذاكرة التذكارية (mémoire-souvenir) التي تنبش من مخزون ماضينا صوراً وقصصاً وأخباراً وحوادث وأحاسيس، فتربط بين الإنسان وماضيه وتخلق لديه شعوراً بالزمن يطول أو يقصر، لا بحساب ساعة اليد أو الحائط، بل بحساب التفاعل والانجذاب أو الكره والتنائي. وسأتكلم عن هذه الذاكرة التذكارية، في معرض حديثي عن رواية «هشام أو الدوران في المكان» التي أعتبرها رواية التذكر بامتياز. ولكي أتمكن من الإحاطة بهذا الموضوع سأتكلم بداية عن مدوّنة التذكر في الرواية ثم عن ارتكاسات هذا التذكر في حركة هشام الدورانية لأصل بعدئذ الى تحليل التذكر والسرد الروائي.

١– مدوّنة التذكر في الرواية :

تبدأ الرواية من نهاية الحدث، أي من عودة هشام الكاتب الذي هاجر الى ألمانيا وتزوّج من أولغا ورزقا بناديا الفتاة المراهقة التي وجدها مع عشيقها حليق الرأس في الفراش، فضربها –وهي نحيلة الجسم– ضربة أودت بحياتها. ثم سُجن في مدينة بريمن وعاد الى دمشق ذليلاً يبحث عن أصوله وأجداده. فوجد بيت العائلة القديم المتهدّم واكتشف بلاطة في بيت المؤونة رفعها بعد جهد جهيد، فخرجت من تحتها أطياف أجداده وذويه بكل ما يحملون من أحداث واستيهامات وتداعيات. فهاجت الذكرى واستعرت الذاكرة وانصهرت أزمنة التاريخ وتشابكت، فإذا براهن هشام يتداخل مع ماضي فياض الجوقداري أبيه كاتب المذكرات المطوّلة وماضي زينب أمه وحسيبة جدته ولينا عشيقته وأولغا زوجته وناديا ابنته.

وما إن فتح هشام بلاطة الكهف الكنز حتى دارت طاحونة الذكريات بأقصى سرعتها وحتى فاعت أطياف الأجداد الحبيسة في الكهف وراحت تطارد فاتح أسرارها ورقدتها الأبدية، تطارد ذاكرته فيضطر الى التذكّر واستحلاب الذكريات (ص٩ و١٦) التي انهمرت عليه مشوّشة (ص١٩١) فأخلت بتوازنه النفسي وأفسدت عقله. ويلعب الفصلان الأول والأخير (أي الثامن عشر) من الرواية دوراً حاسماً في مسألة التذكر، يمثل الأول فيهما هيجان الذاكرة بعد فتح باب الكهف، ويمثل الثاني محاولة طمس الذاكرة من خلال حرق الذكريات وطرد الأطياف المهيجة لها:

«صرخت لينا: هشام، أنت من أخرجهم من كهف عتمتهم. أعدهم. قال: كيف. قالت: بإحراق كل ما يذكرنا بهم» (ص٢٣٤).

أحرقت ألبوم سمير زوجها الدونجواني مع نسائه، وأحرقت مخطوطتي فياض وصلاح ومحفورات غسان وشجرة المسك العجوز والايوان بلوحاته الايطالية والنارنجة العتيقة، فعادت الأطياف تنزلق الى الكهف بعد أن فتح هشام البلاطة، ثمّ جذبته معها، فهرعت لينا الى انتشاله من الكهف وسارعت الى قطع المشائم الواصلة بينه وبينهم، وأعادت البلاطة بسرعة تسدّ كهف عتمتهم» (ص٢٣٦). وهكذا تحتلّ حركة فتح بلاطة الماضي وسدّها مكان الصدارة في حركية التذكّر سلباً وايجاباً.

إن كلمات التذكّر والذكريات والمذكرات والاستذكار والتذكير والذكر واستحضار الماضي واسترجاعه بأفعالها المستعملة في صيغتي الماضي والمضارع تتخلل كل صفحات الرواية الـ٢٣٦ تقريباً. لنأخذ على سبيل المثال الصفحتين الثامنة والتاسعة؛ يتكلم النص بداية عن مذكرات فياض المكتوبة على ورق جرائد رخيص، وهي المذكرات التي يكتشفها هشام: «وللمحة قارن بينه وبين إياد بك، إياد المذكرات وإياد الواقع». ويضيف «الحارة صدى قديم لا يمكن أن يوجد الا في الذاكرة»، ثم «استسلم هشام لفكرة ألاعيب الذاكرة، الألاعيب التي تبدي الخيالات حقائق والذكريات معاشات ولكن هل كانت مذكرات ذلك الشيزري ألاعيب أيضا؟ هل. . . هل كان كتاب شاعر من شيزر ألاعيب ذاكرة أيضا؟» وعندما علم هشام وهو في ألمانيا أن بيت العائلة في طريقه الى الهدم، رأى في ذلك «ضياع الذاكرة، ضياع زينب وفياض و. . . الكنز». وتذكر ما قالته له أمه زينب قبل هربه الى ألمانيا: «هناك في بيت المونة تحت، بلاطة ثقيلة ترفعها وستجد الكنز

الذي لن يصل إليه الا جوقداري في لحظة رعب» . وبعد أن كرّت الشهور والسنين، عاد هشام وحاول رفع البلاطة . وقال لنفسه آنذاك : «توقف عن استحلاب الذكريات . ما لك وللذكريات . ألم يكفك جحيم الذكريات الذي عشته في سنوات ما بعد ناديا» (ص٩) .

ونكتشف أن كنز الجوقداريين المخلّص ما هو إلا كنز من الذكريات مليء بعبق التاريخ وقصصه . وكأن الخلاص بالنسبة لهشام الذي، بعد أن سُجن لأفكاره اليسارية وبعد أن وقّع على وثيقة «أنا مرة» لينجو من الاعتقال، فقرّر عندئذ الهجرة دون التفكير بالعودة ممزقاً جواز سفره، كأن هذا الخلاص يكمن في العودة الى تاريخ عائلته وأبناء جلدته ووطنه .

٢- ارتكاسات التذكّر في حركة هشام الدورانية :

كيف يتبلور التذكر وما هي مختلف تجلياته وسماته؟ وما هي المقولات التي تصاحب التذكّر؟

مع أن هشام يحاول أن يتخلص من ذكرياته إذ يقول : «أريد أن أولد من جديد، أريد أن أنسلخ من ماضيّ لأولد مخلوقاً جديداً بلا ماض ولا أحزان وذكريات» (ص٨١)، إلا أنه لا يستطيع طمسها . فهي قدره المحتوم . تقول له لينا : «أنت مثلي لم يعد لديك من ترف العمر ما يجعلك تهدر هذه الأيام القليلة المتبقية لنا . دعنا نتخلص منهم كلهم مرة واحدة . . . دعنا ننسهم ونبدأ عمراً جديداً» (ص٢١٠) . لقد ظن هشام أنه «يوم مزّق جواز سفره، أنه مزّق ماضيه، وسيبدأ ولادة جديدة من صفر جديد . ولكن» (ص٢١٠) . ويقول : «حاولت تجاهل البر القديم ورسل البر القديم والهرب من ذكريات البر القديم» (ص٢١٥) . ولكن مأساة هشام أنه لا يستطيع النسيان . وما الذكريات التي تهيج في ذهنه إلا ذكريات أليمة ومأساوية . إنها «مخزن للجراح والإهانات والاحباطات التي تراكمت في قلبه، وتراكمت حتى كتب في وصيته فيما بعد هناك في البعيد : لا تدفنوني في الوطن ذلك الذي لم يعطني إلا الجراح» (١٢٣) «بدأت تلك العلاقة الشائكة العجيبة بين أولغا وهشام، تلك العلاقة التي ستنتهي بالزواج وبحصول هشام على الجنسية الألمانية وبمضيه معها الى المحامي ليكتب وصيته التي يلح فيها ويصر على أنه إن مات ألا يدفن في أرض الوطن، بل يطلب أن يدفن في أي أرض فإن لم يكن ذلك ممكنا فهو يطلب أن تحرق جثته ولا تعاد الى تلك الأرض التي طاردته وطردته ووصمته بوثيقة أنا مرة» (ص٥٣) . والإهانة الكبرى التي تتكرر كثيرا في تضاعيف الرواية هي الوثيقة التي أجبر في السجن على توقيعها «أنا مرة» . ونادراً ما تمرّ على

ذاكرته الذكريات الجميلة، ولكن سرعان ما تبتلعها الذكريات السوداء الراعبة. يقول: «استيقظت الذاكرة الانتقائية للطفولة الحلوة، فنسيت الآلام والاهانات والانتهاك وأنا مرة» (ص٢١٦).

تقيم أولغا حداً بين «الذاكرة والذكرى والذاكرة المؤلفة» (ص١٢٣).

أ- فالذاكرة هي تلك القوة في الذهن التي تستعيد الأحداث والوقائع وتتجلى في الرواية بأشكال مختلفة، أهمها ذاكرة المكان وذاكرة الأشخاص. فالمكان الذي تنشط فيه الذاكرة وتهيج هو دمشق القديمة التي يحتل فيها بيت الجوقداريين مركز الصدارة في حي القنوات. وفي البيت العربي يلتقي الانسان بالمكان ويتلاحمان ويتماهيان ففي بيت المونة تحت البلاطة تكمن أسرار الجوقداريين. وعندما يتمكن هشام من رفع البلاطة، تنطلق الذكريات من عقالها فتسيطر على المكان والانسان معا. وتشمل الغرفة المحرمة والمكتبة والمدرسة الأهلية واللاييك ومندلون البيت وفرنكته وبحرته ومشرقيته كما تشمل السجن والزنزانة والبيرة المأساوية التي شربها فيه.

تقول أولغا: «ما من مرة قدمت إليك البيرة إلا رفضتها، بل وأثرت مشكلة ما. في البدء قلت: للأمر علاقة بالحرام أو التدين، فاحترمت موقفك، ولكني حين رأيت شربك الويسكي بطريقتك المغرقة لم يعد الأمر أمر تديّن. قل لي لماذا تكره البيرة؟» (ص٦١). وما كانت البيرة عند هشام إلا لتذكّره بوثيقة «أنا مرة».

أما ذاكرة الأشخاص فدائماً حاضرة ومتوقدة. ويتكلم الروائي عن «طاحونة الذاكرة» و«مصهر الذاكرة» (ص٣١، ٨٤) وانهمارها (ص١٩١)، كما يتكلم عن ألاعيب الذاكرة (ص٨) وأروقتها (ص١٢٣) وحصارها لضحيتها هشام (ص٣٨) وعن «الذاكرة الانتقائية» (ص٢١٦). ويمكننا أن نوجز هذه الذاكرة في تلك الصفعة التي صفع بها هشام بنته ناديا: «إنها صفعة قادمة من ماض بعيد تريد إزاحة أذى غير محتمل لطخ عالمه الجديد» (ص٢٢٨). وتقول لينا لهشام عن هذه الصفعة: «هشام لم تكن يدك. لم تكن يدك. انها يدهم، يد بهجة وشيخ البحرة وشيخ الحيات وشيخ الحمام و... ذلك الصديق الذي جعلك توقّع وثيقة أنا مرة» (ص٢٢٩). وقصارى القول إن ذاكرة الأشخاص هي ذاكرة شخوص الرواية بأجمعهم وتضرب بعددهم.

ب- الذكرى

هي حدث معين تستعيده الذاكرة ويترك أثراً في نفسية المتذكّر. وكثيرا ما يستعمل المؤلف هذه الكلمة بصيغة الجمع، لتلاطم الذكريات وتعدّدها. فهشام «يستحلب الذكريات» (ص٩ و١٦)

التي تنهمر عليه مشوشة (ص١٩١)، ثم يحاول «الهرب من ذكريات البر القديم» (ص٢١٥) وبخاصة ذكريات السجن التي قضّت مضجعه وغيّرت مسار حياته (انظر الفصل العاشر بخاصة).

ج - الذاكرة المؤلفة :

أي ترابط الذاكرة بمحرّك معيّن، مما يدفعها الى الانتقال من ذكرى الى أخرى. وبهذا المعنى تقترب الذاكرة المؤلفة من تداعي الذكريات. تفلت ذكريات هشام من عقالها أمام أولغا فيكلمها عن ارتكابه كتلميذ معصية الذهاب الى السينما، فيشكل الشيخ بهجة ناظر المدرسة لجنة تأديب ويهدده قائلا «لا بدّ أن الله سيجعلك من الحطب الصغير في جهنّم» (ص١٢٢). ويتذكّر هشام أمام اللجنة لقطات من الأفلام التي رآها وتتشابك الأصوات : صوت اللجنة أو محكمة التفتيش الممثلة بالشيخ بهجة، صوت هشام الذي يروي لأولغا بعض أحداث فيلم حرب طروادة، صوت أولغا التي تقبض على هشام التائه بين أروقة الذاكرة (ص١٢٣). وهذه التعددية في الأصوات هي التي تدفع بأولغا الى التصحيح : «أرجوك دعنا نتفق. لنقم حداً واضحاً بين الذاكرة والذكرى والذاكرة المؤلفة» (ص١٢٣). ثم تنتقل ذاكرة هشام الى الشيخ شكري الصوفي الذي يستميل الفتى هشام الى تمارين الروح وحلقات الذكر.

٣ - بين التذكّر والتحوّل : (ورواية هشام هي الجزء الثالث من كتاب التحولات)

بما أن التذكّر مفتاح أساسي للرواية، وبما أنه قوة حتمية طاغية تسيطر على الشخصيات، يحصل انزياح نفسي فتنتقل الشخصية من إهابها لتحل في إهاب شخصية أخرى. قد تسمّى هذه الحالة تناسخاً أو تقمصاً، وسأسميها تحولاً بالمعنى الأوفيدي للكلمة (métamorphose). فبعد التذكّر تعتقد الشخصية أنها تقمصت الشخصية التي تتذكرها أو تعيش حالة من حالاتها.

فهذه لينا التي تخون زوجها سمير مع شوقي المحامي المتدرب في مكتبه، تعتقد أنها أصبحت مدام بوفاري. ولكنّ صلاح يرى فيها وجه عشتار فيقول لها : «في مذهبكم المؤمن بالتقمّص، ألا تعتقدين أن عشتار ذات الوجهين الحب والموت (الجمال والعذاب، العشق والأضاحي) قد تقمصتك؟ يا إلهي، أنا على ثقة الآن من أنها تقمصتك... يا عشتار القاسية، لقد اختفيت من المعابد منذ ظهور الديانات التوحيدية فأي تقمّص لعين أعادك الى الوجود؟» (ص٩٩). وتتعجب أولغا المحللة النفسية من فكرة التناسخ التي تتنافى والمنطق الديكارتي

والقانون العلمي فتقول : «يا لكم ولتناسخاتكم أيها الشرقيون . يا لكم ولثبات الأفكار لديكم رغم تغيّر قمصانها» (ص١٣٣) .

الى جانب هذا التناسخ ، نجد شكلاً من أشكال التماهي يتكرر عند بعض الشخصيات . فلعنة «أنا مرة» التي تصيب هشام تجعله يظن أنه أصبح امرأة ، مع العلم أنه تزوج فيما بعد من أولغا وأنجب منها ناديا . وهذا هشام في هلوساته ينظر الى صورة جدته حسيبة ويرى فيها صورة ابنته ناديا : «أنا ناديا ، أم نسيت؟» (ص٢١) . كذلك نراه ينظر الى وداد ، فإذا به أمام لينا : «وداد ، لينا ، أهما امرأة واحدة؟» (ص٢٨) . وهذا إياد يتماهى مع فياض وخليل : «فقد استطاع شكري أن يكون فيّاض وأن يكون خليل ، بل حتى أن يكون وداد . ملأ عليه الحياة وأنهاها» (ص١٥٠) .

وتحلّ صورة فياض المستور في شخص ابنه هشام وفي أشيائه : «حين نشر تلك الدفاتر بعد ترجمتها شعر بأنه قد ولُد ذلك الأب ولكنهم حين أصروا على نسبة ذلك الكتاب إليه شعر بأنه قد تقمص ذلك الأب وتنهّد . . . أترى حمله آلام الأب وأحزانه المصفوفة على ورق جرائد ما جعل الزرقة السامة تدخل روحه فتحبّله بأبيه وتوحده مع أحزانه وانكساراته وهزائمه؟» (ص١٨) . ويبلغ التماهي ذروته وغرابته عندما يقول الكاتب إن هشام يحبل بأبيه ويلده (ص٢٠) . فالابن الذي يبحث عن أبيه الضائع يجده ولكن من خلال ايلاده له ؛ كأن التاريخ يعيد نفسه . «ها هو هشام يعيش تجربة فياض» (ص٦٧) . وهكذا يبدو التحوّل هنا حالة من الامتساخ الذي يلعب التوهيم (الفانتاستيك) فيه دوراً رئيساً . كان «وجع هشام الأكبر تحوّل فياض الى شوكة تذكّر بالمتغيرات التي جعلت رفاق الدرب يصبحون متواجهي درب» (ص١٩٤) .

٤ - التذكر وتقنية السرد :

من يقرأ رواية «هشام أو الدوران في المكان» بتمعّن يلاحظ كيف وظّف خيري الذهبي تقنية التذكر ليثري أسلوبه في السرد . لقد لجأ الى التذكر المبعثر ليتجاوز خطّية الزمن أولاً ، وإلا لأتى سرده رتيباً وكلاسيكياً وباهتاً واجترارياً . ولأن التذكر لا يخضع للمنطق الارسطوي العقلاني ، ولأن الذكريات تفلت من عقالها دون تصنيف أو ترتيب ، نرى أن حركات الزمن متداخلة ومتشابكة وغير متعاقبة . فيكثر الاسترجاع والتداعي وينشأ خطاب كابوسي استيهامي لا يرضخ لقاعدة متفق عليها مسبقاً . ويرقى هذا الخطاب الى أجواء الخطاب العجائبي . فها هو نعش الشيخ حامد الصوفي

يرفض دخول المقبرة، وبعد أن أقام له مريدوه حفلة ذكر على باب المقبرة طار النعش فوق أكتافهم متوجها الى مستقرّه النهائي (ص١٣٠-١٣٣). وننتقل من هذه الحادثة الى لوقيانوس السميساطي الذي يروي حادثة مشابهة لتمثال الإله أبولّو رافضاً العودة الى قدس الأقداس ما لم يؤدّ الكهنة الرقصة المقدسة. وعندما يروي هشام هاتين الحادثتين لأولغا تعلّق قائلة: «يا إلهي أية حضارة تعيشون، وأية ذاكرة تحملون، طقس ينتقل عبر مئات السنين إن لم يكن ألوفها، وعبر ثلاثة أديان، ومع ذلك ما يزال يحتفظ بكامل زخمه وقوته» (ص١٣٣).

كذلك يلعب التناص دوراً لافتاً في تقنية السرد. فالتناص أساسا استذكار لقول أو لحدث سابق ورد في كتاب ما، ويوظّفه الروائي في متن روايته فيصبح جزءاً لا يتجزأ منها. فعندما يروي هشام لأولغا العقاب الصارم الذي تلقّاه في المدرسة بعد أن ضُبط في سينما غازي، يستذكر محاكم التفتيش ويقارن الشيخ بهجة ناظر المدرسة بقضاة التفتيش في القرون الوسطى. ويقارن أيضاً مدرسة الشيخ سعيد الدينية بجحيم دانته في «الكوميديا الإلهية»: «أنتم يا من تدخلون هذا المكان لقد تركتم العالم من ورائكم. أترون هذا الباب العظيم. إنه الفاصل بين عالمين...» (ص١٠٢). وتذكّر الكاتب صورة الشيخ سعيد ممتطياً صهوة حماره بينما بهجة يمشي من ورائه محاولا ألا يتأخر عنهما، تذكره بدون كيشوت وتابعه سانشو (ص١٠٨). وها هي لينا تسمع صياح ديك قريب ثم صوت هشام يقول لها: «ستنكرينني قبل أن تغيب الشمس» (ص٣٨). ويقول غسان للينا إن ما يحدث لها حدث لدوريان غراي في رواية أوسكار وايلد (ص١٨٩).

الى جانب ذلك نجد أن التذكر يخلق شخصيات توهمية (فانتاستيكية) تضفي على السرد نكهة فريدة وتخلق كثافة تخيلية متميزة. فشخصية هشام المحورية تتميّز بتراكماتها وتعارضاتها الداخلية والاجتماعية، فهو من جهة كاتب كبير اشتهر في الغرب بروايات عن ابن زرعة والادريسي وشاعر من شيزر وبمحاضرات من بينها محاضرة عن ابن عرب شاه الدمشقي (ص٢١٢ و٢٢) وتميّز بأسلوبه التحليلي المنطقي، ومن جهة أخرى نرى أمامنا رجلاً سيطر عليه القدر المأساوي، فهز كيانه وأفسد عقله بحيث راح بعضهم يظنّ أنه أصبح مجنوناً. وتتميّز الشخصية الفانتاستيكية بشطح خيالها الذي يتجسّد في التحوّلات والامتساخات والعجائبية والأسطورية والغرابة المقلقة، كما يقول فرويد. ويلعب اللاوعي عند هذه الشخصية دوراً أساسياً.

وتزخر رواية «هشام أو الدوران في المكان» بجميع هذه العناصر التي تسم الشخصية الفانتاستيكية وتغدق على السرد غنى تخييلياً يبعد النص عن التقريرية والبهوت، مما يقتضي مهارة خاصة من طرف الكاتب كي يبرز المشاهد الكابوسية والامتساخية والهذيانية والفصامية والعقلانية في آن. فأتت اللغة الروائية لغة ايحائية تراوح بين البوح والتكتّم وبين الكشف والأسرارية.

***

إن رواية «هشام أو الدوران في المكان» هي بحق رواية التذكر بامتياز. وما التذكر فيها إلا علامة من علامات التاريخ الانساني والشعور به وبالخيوط التي تحرّكه. إن زخم التذكر يخلق لدى الانسان شعوراً بالزمان والمكان وبموقعه منهما، كما يخلق آفاقاً لتطلعاته وأحلامه وهلوساته. ويؤسس لما بعد الواقع ولتجاوز الواقع أو السوريالية. إنه يستشرف الآفاق المفتوحة والمناخات المتألقة والمبتكرة. فمن لم يكتوِ بنار الذاكرة طمره طين النسيان.

تقنية التعبير في أسلوب حنا مينه الروائي

صبحي البستاني

من يدخل عالم حنّا مينه الروائي لا يلج حقلاً بواراً، فقد أثارت غزارة النتاج سيلاً من نقد حاول الكشف عن خفايا هذا العالم بأبعاده الفكرية والفنيّة؛ وأبرزَ معظمُ هذا النقد حنّا مينه رائداً، من دون منازع، من روّاد تيّار «الواقعية الاجتماعية» في الأدب العربي. وقارئ مينه يستشفّ من دون عناء الخطاب الأيديولوجي المنبثق من تجربة متجذرة في صميم الواقع. ولكن هذه الحقيقة لا تخفي أمرين: الأول هو أنّ تقنية الكتابة عند حنّا مينه لا تدخل طائعةً أُطر مذهبٍ أدبيّ حُدِّدَت قواعده مسبقاً. استغلّ الكاتب أنماطاً تعبيرية متنوعة لنقل رؤيته الخاصة لهذا الواقع، والثاني هو في ثنائية تكاملية بين واقعية نافذة ورومنطيقية مرهفة وسمت كتابته، وحدد الكاتبُ نفسه منحاه من خلالها.

مداخلتي تتناول هذا الجانب الأسلوبي في رواية حنّا مينه طارحة عدداً من الإشكاليات إن على صعيد المعجم اللغوي أو على صعيد تقنية التعبير الفني مستلهمة في ذلك بشكل خاص نصوص الثلاثية: «بقايا صور» (١٩٧٥)، «المستنقع» (١٩٧٧) و«القطاف» (١٩٨٦)[1].

إن البيئة الاجتماعية والطبيعية التي يصورها مينه في ثلاثيته هي بيئة فقيرة «جاهلة ومتخلفة» (م. ١٤٨)، أكانت موجودة في الريف أم في المدينة. فإذا سلّمنا بأن اللغة مرآة البيئة التي تنطق بها نسأل كيف تمكّن حنّا مينه من التوفيق بين فقر المعجم اللغوي وعاميّة التركيب اللغوي عند أشخاص هذه البيئة الأميّة من جهة والصفاء النحوي المدرسي من جهة ثانية؟ ثمّ عندما نأخذ بعين الاعتبار مبدأ أساسياً في الوظيفة الأسلوبية وهو الذي عبّر عنه M. Riffaterre «بأثر الفعل اللغوي على القارئ وبمدى مردوده الشعوري في ذات هذا القارئ وثم بدرجة التحكّم بانفعالاته وبالقدرة على استرعاء انتباهه»[2]، يبرز التساؤل في رواية مينه عن مكمن بواعث الانفعال. هل هو في المواقف/

١- حنّا مينه، «بقايا صور»، دار الأداب، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٤؛ «المستنقع»، دار الأداب، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣؛ «القطاف»، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٠. وسنشير إلى هذه المصادر في متن البحث مكتفين بذكر الحرف الأول من عنوان كل رواية مع ذكر الصفحة.

٢- Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1791, p. 146.

المشاهد المثيرة بذاتها للانفعالات أم هو في طريقة التعبير اللغوي عنها ؟ ويقودنا البحث أخيراً إلى طرح مسألة محافظة الكاتب على المعادلة بين إيديولوجية المقولة وأدبيّة التعبير عنها .

في مقاربتنا للنصّ، وبالرغم من اضطرارنا للاستشهاد بجمل محدّدة، فإننا ننظر إليه نظرة كليّة لا جزئية، إذ إنّ شعريّة النصّ الروائي لا يمكن أن تنحصر باللفظة أو بالجملة أو بالمقطع وإنما هي في شمولية «هذا البناء الهائل الذي يُسمى رواية» [٣] كما يقول M. Butor . فالأثر الأسلوبي هو في الواقع في ازدواجية المقاطع المُميّز منها أسلوبياً أو غير المميّز، إذ في تقابلها وتعارضها، داخل النص اللغوي، تكمن فنيّة القصّ [٤] .

نؤكد في بداية بحثنا على هذه الشمولية في البناء لنخلص إلى القناعة التالية : الأدب الروائي وإن اختلف عن الشعر في مزايا لا مجال للدخول في تفاصيلها الآن، يبقى أساساً خطاباً نصيّاً يستمد جماليّاته من العمليّة اللغوية ومن «الديناميكية النصيّة» بحيث تغدو الكتابة هدفاً لا مجرّد وسيلة. وهذا بالطبع مع الأخذ بعين الاعتبار سلّماً نسبياً لمستوياتها نضع في طرف منه «الرواية الحديثة» Le Nouveau Roman حيث النص «بناء مطلق قائم بذاته لا يرتكز على أيّة مرجعيّة من خارجه» [٥]، وفي الطرف الآخر الخطاب التقريري المسطّح وإن اتّخذ شكل السرد الروائي. وقد يكون G. Lukacs مصيباً عندما رأى في الرواية أكثر الأنواع الأدبية خطورةً من الناحية الفنية لأنه لا يمكنها أن تعتمد على أي شكل مسبق، هي شيء يتحقق، هي سيرورة [٦] .

إنّ القارئ فيّ، وبدافع ذاتيّ صرف، يُقبل على مؤلفات حنّا مينه بشغف، ولهذا القارئ أنا لا أتنكّر. ولكنّ الناقد الأكاديمي والمجرد فيّ أيضاً سيحاول قدر المستطاع أن يكشف للقارئ عن بعض تقنية التعبير فيها .

١ – تعدّد الأصوات وتقنية المنظور التعبيري .

بالرغم من أن الثلاثية تتخذ شكل السيرة الذاتية حيث إن الراوي "الأنا"، العليم بخفايا الأمور وبما يكنّه الأشخاص، يستعيد صور الماضي ليُنسّق من خلال تواليها أحداث السنوات الخمس

٣- Michel Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1992, p. 43.

٤- راجع، M. Riffaterre ، م. س. ص. ١٤٦ .

٥- R. Bourneuf et R. Ouellet, *L'Univers du roman*, PUF, Paris, 1981, p. 215.

٦- Georges Lukacs, *La Théorie du roman*, Denoël Gonthier, Paris, p. 67.

عشرة الأولى من حياته، فإن طريقة الحكي (Le récit) تتوزع على عدّة أشخاص عاملة (actants) حسب تعبير Greimas وتتخذ أشكالاً تعبيرية تتراوح بين السرد والحوار والوصف والمناجاة الداخلية وسواها.

ينتمي أشخاص عالم الثلاثية الروائي بأكثريتهم الساحقة إلى البيئة الريفية، ولكن، بالرغم من هذا الجامع بينهم فإن كل شخص يتميز بموقفه النفسي والفكري والأخلاقي. وقد حاولت اللغة أن تتقمّص شخصية كل من هؤلاء إن على مستوى المحور الإنتقائي (paradigmatique) أو على مستوى المحور التركيبي (syntagmatique). وإن كان من المسلّم به أن الرواية هي المكان الذي تتداخل فيه الأصوات وتتنوّع بتنوع الانتماءات الاجتماعية والثقافية والمهنية لأشخاصها، فهي بذلك تفتح الباب واسعاً لفسيفسائية لغوية، كلّما تجزّأت يقول M. Bakhtine تحجّم دورُ الراوي وصَعُب بالتالي تحديد صوت المؤلف فيها[٧]. ففي المحافظة على توازن بين تعددية واقعية في أصوات أشخاص الرواية وأحادية صوت الراوي تكمن الميزة الأسلوبية الأولى للتعبير اللغوي عند حنّا مينه:

نتوقّف عند أصوات بعض أشخاص الثلاثية:

الأم شخصيّة رئيسية فيها، وهي، بعد الراوي، الشخصية التي خُصصت لها المساحة الأولى في الحوار. وبالرغم من اتّساع هذه المساحة بقي المعجم اللفظي الذي منه تستقي تعبيرها محصوراً بشكل بيّن. حُصر بعالمها الفكري الضيّق والذي يشكل الإيمانُ محوره الرئيسي: الله، الجنة، جهنم، الحرام، الشرف، الحق، الفقر، الجوع... وكانت لفظة "الله" هي المرجع الطاغي في كل كلام صدر عنها. هذا الحوار البسيط بين الشقيقة والأم والراوي حول سفر الأب إلى مصر يوضح ذلك:

«- لماذا لم يتوقّق. سألت شقيقتي الكبرى؟

- لأن الله هكذا يريد! أجابت الأم.

- ولماذا يريد الله هكذا؟

- لا تعترضي على مشيئة الله! حرام.

- ولماذا ذهب؟ سألت أنا.

٧- Mikhaël Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 135.

- لأن الله أراد .

- الله أم تلك المرأة التي غمزته؟ سألت شقيقتي .

- الله وضع تلك المرأة في طريقه . » (ب . ٧٥)

الله هو الفاعل الوحيد في هذا الحوار . ويتكرر هذا النمط من الجُمَل على لسان الأم عشرات المرات في الثلاثية : «لأن الله خلقنا هكذا» (م . ١٢٠) ؛ «لا تعترض على مشيئة الله» (م . ١٢١) ؛ «أليست هذه إرادة الله» (ق . ١٧٤) . . . ألا نرى أولاً في فقر هذا المعجم اللفظي تعبيراً مجازياً عن الفقر الواقعي الذي تعيشه الأم ؟ أليست هذه الجمل القصيرة ، البدائية التركيب دليلاً على سذاجة الأم الفكرية وعلى بساطة عالمها ؟ وكانت أحياناً بعض الإشارات اللغوية كافية لتكشف عن طيبتها وشهامتها وتعلّقها بالقيم الموروثة . فلنتأمل مثلاً الأثر الأسلوبي لضمير "نا" المتكلم الذي حافظت عليه في ردّها على تهديد المختار القاسي : «لم يهرب يا مختارنا . . . وما ذنب أولادي يا مختارنا؟ الأولاد جياع يا خواجة الياس . . . (ب. ١١٤)

وعلى صعيد محور انتقاء الألفاظ تبعاً للأصوات يمكن التوقف عند صوت شخصية ثانوية هي شخصية "المطعون" في "القطاف" . كان المطعون وكيل بيت "ف" . على البورة إبّان موسم جمع الزيتون . ففي كل مرة كان الراوية يُفسح له فيها المجال لإبراز صوته كان تعبير «عدم المؤاخذة» لازمةً يردّدها في كلامه إذ تجاوز ورودها الثلاثين مرة في الرواية وذلك في سياقات مختلفة وبعد ألفاظ لا يجمع بينها أيّ حقل دلالي : «يأكلها ، عدم المؤاخذ ، مع عياله» ؛ «يعني ، عدم المؤاخذة ، المجد والعز» ؛ «عدم المؤاخذة أنا أنهيها . . . » ؛ «المسيح ، عدم المؤاخذة ، قال . . . » ؛ «الوكيل ، عدم المؤاخذة ، ينوب . . . » ؛ «هذا اللسان ، عدم المؤاخذة ، سيؤدي . . . » (ق . ٧١ ؛ ٢٢٧ ؛ ٢٥٨ ؛ ٢٨٢ . . .) لم يُستعمل هذا التعبير مطلقاً في ظروف تستدعي طلب «عدم المؤاخذة» من السامع . ولكنّ إصرار الكاتب على إقحامه في النص له برأينا أثران أسلوبيّان : الأول ظاهري وهو تجذير الرواية في الواقع بحيث إنها تعكس صوتاً واقعياً لشخصيةٍ يتردد تعبير ما على لسانها كلازمة من دون أن تقصدها فعلاً . والثاني دلالي إذ يعبر عن حقارة نفسيّة "المطعون" المنطوية على الشر والدناءة والجبانة وحبّ الأذى . فكل ما هو مخفي في عمق ذاته يؤاخذ عليه . من هنا كان الإكثار في طلب «عدم المؤاخذة» دليلاً غير مباشر على كثرة ما يُؤاخذ عليه .

من ناحية ثانية وعلى لسان أشخاص مثل عبده حسني وفايز الشعلة في «المستنقع» كانت ترد ألفاظ تدل على مفاهيم مغايرة تماماً لمفاهيم المجتمع الريفي والعمالي البسيط مثل : نضال ،

مصالح، أصحاب الأعمال، إضراب، السنديكا، الرأسمالية، العميل، الاستعمار...

من الممكن تعميم هذه الملاحظات اللغوية على مختلف الأصوات التي تُسهم في نموّ الحدث في الرواية كما يمكن ملاحظتها في سرد الراوي نفسه وهو يصف المظاهر الاجتماعية أو الحرفية المحلية كما في وصف تربية دودة الحرير (ب. ١٥٠) أو وصف "الخيرية" و"الهريسة" (ب. ٢٥٠)، ولكل من هذه المظاهر معجمه الخاص.

إن تعدد الأصوات الذي هو إذاً من صميم الأسلوب الروائي يطرح من الناحية التعبيرية مسألة الأمانة في نقل الصوت ليس فقط من حيث المعجم اللفظي الخاص أو التقني وإنما من حيث البنية اللغوية أيضاً[٨]. وهنا يظهر دور الروائي حنّا مينه في تحكّمه باللغة وفي تثبيته للمستوى الذي لا يمكن لخصوصية أصوات الأشخاص في الرواية أن تتجاوزه. بالنسبة إلى الألفاظ برز التدخّل المباشر للمؤلف من خلال شرحه في أسفل الصفحة للألفاظ العاميّة والتقنية المتخصّصة بالحِرَف والألفاظ الأجنبية التي تبنّتها العامة مُعرَّبة... فنقع مثلاً على ألفاظ مثل: "المُشلّح" وشرحها: قاطع الطريق؛ "المُرابع": وهو الفلاح الذي يأخذ الربع؛ "يطفش الدود": يشرد متبعثراً؛ "داشراً": فالتاً؛ "الكريزة": الأزمة الخ... ويستمر هذا الشرح في أجزاء الثلاثية الثلاثة. ومن الملاحظ أنه كان يتدخل في النص أحياناً حتى عندما لم يكن مضطراً لذلك، كأن يأتي مثلاً بمشبَّه به مُستلهم من ميدان خاص ثم يشرح معناه في أسفل الصفحة كما في قوله: «تبدو فيها البيوت كشمندورات» ويوضح: «الشمندورة هي الكرة العائمة في البحر لتحديد العمق للسفن» (م. ٢٧٠).

أما بالنسبة إلى التركيب اللغوي فإن الأمر يبدو أكثر دقّة إذ إن تدخّل الروائي يبدو جلياً في اعتماد أسلوب يقترب من البساطة من دون أن يقع في العامية، يحترم النحو والإعراب من دون أن يغوص في المتانة والتنميق. وعلى لطف هذا التوازن حاول مينه أن يحافظ في كتابته. في لقاء "برهوم" خال الأم مع المختار الخواجة الياس عندما جاء الأول يسترد أخت الراوي من بيت الثاني نقرأ المقطع التالي: «فتكلم المختار من وراء الباب»: «والدين يا برهوم؟»، قال الخال: «وتعب البنت يامختار؟ وتعب العائلة؟ تبلعه؟ نحن لا نهرب من الحق... تفضّل لنتحاسب... ولكننا سنأخذ البقرة قبل الحساب. عندك البنت وعندنا البقرة، والحساب على الرأس... تفضل فقط

٨- راجع، Dominique Maigueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 3è. Ed. 1993, p. 63.

واخرج من البيت . . . » (ب . ٢١٨). إذا تأملنا هذا المقطع لرأينا أنه بالإضافة إلى استعمال المعجم اللغوي والتعبيري المتأصّل في ذهن العامة مثل : «تبلع الدين» و «الحساب على الرأس» . . . فإن التركيب النحوي خلا تماماً من أدوات الاستفهام واستُبدل الاستفهام الصوتي بها كما في التعبير العامي التلقائي . وإذا استبدلنا أو حذفنا الأدوات : " لا " النافية و " س " المستقبلية والظرف " فقط " لكان لنا تركيب لا يختلف عن التركيب العامي بشيء . واللافت هو أن القارئ الذي يُحسن العامية السورية يرى نفسه مدفوعاً تلقائياً إلى قراءة النص وفق اللهجة العامية . فقد أعطى الكاتب العامية حقها من دون أن يسيء إلى الفصحى . وبإمكاننا أن نأخذ من الثلاثية نماذج لا تُحصى من هذا النمط التعبيري خصوصاً في كلام الأم : «لا تقل الأعور . . . خلقة الله . . . لا يعيّر الإنسان بمرضه» (ب . ١٧٤) ؛ «خالكم ! قبلوا يده، ادعوا له بطول العمر» (ب . ٢١٢) . . . أو كما في حوار الأب والسائق و "غندف" في الصفحات الأولى من "المستنقع" (٥-٨) [٩] .

إن القول بهذا التوازن التعبيري في أسلوب حنّا مينه لا يمنعنا من أن نلاحظ بعض الخلل النسبي أحياناً لصالح الفصحى والإعراب كما في هذا القول للراوي وهو يحاور زوجة خاله : «كنت حزيناً حتى رأيتكم، وكنت غريباً حتّى اجتمعت بكم» (ق . ٣٧) . إن هذه الجملة تجمع إلى الإتقان النحوي إتقاناً صوتياً إيقاعياً يبعدانها برأينا عن طبَعيّة تعبير فتى في الخامسة عشرة من عمره . وحتى في كلام الأم شيء من ذلك سنعود إليه في القسم الأخير من البحث .

تتوالى الجمل في كتابة حنّا مينه القصصية في نوعين من الخطاب : الخطاب المسرود والخطاب المنسوب . إن بدا الراوي في الثلاثية وكأنه يحتل المركز الرئيسي في عملية القصّ، فقد نسّق المؤلف أوركسترا الأدوار في الرواية تنسيق الميسترو الذي يضمن التناغم بين كلٍ من الخطابين . يبتعد الراوي عن أشخاصه متّخذاً موقفاً متجرّداً تاركاً لهم حرية التعبير عن ذاتهم خصوصاً عندما كان يدرك أن التعبير المنسوب المباشر يعطي الرواية وقعاً أسلوبياً لا يستطيع هو نفسه كراوٍ أن يعطيها إيّاه، وقد يظهر ذلك مثلاً في تعامله مع شخصيتين هما : برهوم، خال الأم، والأب . بالرغم من الفارق

٩- تشير إليزابيت فوتيه (Elisabeth Vauthier) إلى هذا التقارب بين العامية والفصحى في رواية «الثلج يأتي من النافذة» لحنّا مينه وذلك في أطروحتها :

La Création romanesque contemporaine en Syrie de 1967 à nos jours

التي قدمتها في «المعهد الوطني للّغات الشرقية» (INALCO) لنيل شهادة الدكتوراه، باريس ٢٠٠٠، ص . ١٨٧ .

الكبير في نسبة أهمية كل منهما في القصة : الأول شخصية عارضة والثاني ثابتة، فإننا نلاحظ أن الراوي يترك لبرهوم في «بقايا صور» أمر التعبير عن عالمه الخاص، عالم الرجولة الشعبية والتصدّي لقطّاع الطرق لأنه الشخصية الأكثر جدارة في الرواية للتعبير عنه. وهو في وصفه له يعيد إحياءه بواقعه وأسراره وينحو فيه نحو العليم الماسك بزمام الأمور : «ياعمّ برهوم ! شلّحونا على الطريق . . . طيّب، كنت أقول، أين شلحوكم ؟ يسمّون الموضع، أهزّ برأسي : فلان وجماعته» وبعد أن يقصد هؤلاء يضيف : «يتحلّقون في دائرة وأقرفص وبندقيتي في حضني. أصول المهنة . . . » (ب. ٩٠ ، ٩١). بينما كان الراوي أو أمه هما اللذان يسبران أغوار شخصية الوالد الأكثر تعقيداً في الثلاثية : «إنني أحلل نفسيته في ذلك الموقف. أحاول أن أفسّر لا مبالاته . . . » (ق. ٢٢٦)، أو الأم : «أبوكَ لم يُفاجأ، كان معتاداً على قطع الجبال . . . » (ب. ٧٤) ومثل هذه المقاطع يتكرر بشكل دائم. لم يترك لشخصية الوالد أن تعبر عن ذاتها إلا في القسم الثالث في «القطاف» عندما أبدت بعض مظاهر الرجولة القائمة في إحلال الحق وأظهرت الشجاعة وعدم الخوف، يقول الأب : «أفهم ما تعنيه . . . أنا لي أخطائي، عاداتي السيئة، لكنني لا أخاف الحياة . . . مرّات عديدة رأيت الموت بعيني . . . » (ق. ٣٢٥)،

أما في الخطاب المنقول غير المباشر عندما يأخذ فيه الراوي على عاتقه أمر النطق (énonciation) ماحياً استقلالية الجملة المنطوقة (énoncé) فإن لاختيار الفعل الذي يقدّم فيه الراوي الجملة الأثر الأهم في توجيه القارئ وبالتالي في تلمُّس الواقع الأسلوبي للنص [١٠]. الفرق واضح مثلاً بين فعل "قال" وفعل "زعم" في المنقول غير المباشر عن الأب : في مواجهة قطّاع الطرق يوم كان في سيارة "الفورد" مع "كرياكو" تقول الأم : «نعم يا بني، ذلك ما قاله وهو ما حدث . . . » (ب. ٧٦). وفي رواية علاقته بتلك المرأة، ابنة عمّ الأم، التي قادته إلى مصر يقول الراوي : «أرملة تواطأت مع الأب وأخذته. هو يزعم أنها أخفت ثيابه في المركب واضطرته إلى متابعة السفر معها حتى الإسكندرية . . . » (ب. ٧١)، الفعل الأول كان ذا قيمة وصفية مجردة (valeur descriptive) بينما انطوى الثاني على حكم تقويمي (jugement de valeur)، وأثر كل منهما على القارئ مختلف من دون شكّ.

وفي إطار توزيع الخطاب المنقول في القصّ نشير إلى أن الكاتب لم يلجأ إلا نادراً إلى الخطاب غير المباشر الحر كما في هذا المقطع الذي يصف فيه الأبَ مذعوراً أمام تلاشي ابنه من

١٠- راجع D. Maingueneau، م. س. ص. ١٠١.

العطش : «كان أباً يرى ابنه الصغير يموت، وكان عليه ألا يدعه يموت ولكن ماذا يفعل ؟ الماء أيّها الماء، يا ماء السماء، أيها الإله الرحيم، أيتها البراري القفراء، أيها السراب الخادع، أيتها الكائنات !» (م. ٣٩٩). يبدو انقطاع في النطق بين الجملة الاستفهامية «ماذا يفعل ؟» والجمل التي تليها. وهي إن دفعت «الماء» إلى الواجهة في النص يبقى من غير الممكن الجزم بهويّة الناطق بها. ولكنها في أيٍّ من الحالين، تعكس هذه اللعبة الأسلوبية المزدوجة : سيطرة الراوي على القصّ وتقمّصه الأشخاص في الوقت نفسه [11].

لا بدّ ونحن بصدد دراسة المنظور التعبيري من التوقف عند المناجاة الداخلية التي هي «خطاب الذات للذات» [12] المتحرر تماماً من سيطرة الراوي. في عملية بناء شخصية "الأنا" في الثلاثية، ينتقل حنّا مينه بلباقة بين وصف الراوي لتأثّراته العاطفية والشعورية من جهة والمناجاة الداخلية الحرة من جهة ثانية فاسحاً بذلك المجال أمام الشخصية الرئيسية لالتقاط معطيات الواقع وتخميرها في معجن الذات، ثم من هذا المعجن تخرج ناضجة مفاهيمُها الاجتماعية وأيديولوجيتُها الفكرية. وسأكتفي بذكر هذا المثل كنموذج لهذه التقنية التي لجأ إليها الكاتب بشكل مستمر. يقول الراوي : «كنت أقف في طرف الحلقة، أسمع ولا أتكلم، كنت غير قادر على الكلام . . . فكرهت عجزي وقام في نفسي ما يشبه الصراع بين ما أسمع وما أعتقد . . . تخيلت بيت "ف." ملوكاً . . . " وبعد هذا الوصف الشعوري يبدأ المونولوج : «وقلت في نفسي : «أنت منْ أيّ حزب يا ولد ؟» وأجبت على تساؤلي : «أنت لست من هذه الأحزاب، لأنك لن تكون زلمة أيّ من هذه العائلات . . . تعرف شيئاً واحداً : فرنسا تحتل سورية، إذن هي عدوة، والإقطاع حليف فرنسا، إذن هو عدو، وهؤلاء الملاّكون الكبار ضدّ الفقراء، فإذن هم أعداء أيضاً» (ق. ٧٢).

وفي أسلوب مينه استغلال واضح لزمن الفعل وذلك للتأكيد على ديناميكية المشهد واستحضاره في القصّ. فإن كان التقليد الروائي يقضي باستعمال الماضي لسرد الأحداث التي من شأنها الإسهام في تطوير مسار القصة و المضارع لوصف ما هو خارج حركة السرد، فإن الكاتب استغلّ طاقات هذا الفعل الأخير لتمثيل المشهد وكأنه يجري على خشبة مسرح أمام القارئ : فلنتأمّل هذا السرد في «بقايا صور» عندما كان الأب يدخّن والأم بجانبه صامتين في حالة ترقّب : «بعد وقت يتحرك الوالد في جلسته، يرمي بسيكارته ويهمّ بالنهوض، تسأله الوالدة عمّا يرى

١١- م. ن. ص. ١٠٩.

١٢- م. ن. ص. ١١٣.

فيقول : هناك شبح ، وتنهض بدورها خائفة ، ويتنحنح القادم في العتمة ، وصوته يأتي من بعيد : أنا عبده ! يهرع الوالدان لملاقاته ، يسألانه عن حاله ، وكيف هو ؟ فيجيبهما باقتضاب : «لا شيء أنا بخير» ويأتي معهما على طرف الفراش . . . »(ب . ٣٣٧) . كان بالإمكان استبدال الماضي بالمضارع في كل هذه الأفعال ، ولكنْ للمضارع أثر أسلوبي لا يمكن للماضي أن يلعبه هنا في هذا السياق بالذات بعد فعل الترقب . وقد يكون الإحياء المسرحي أيضاً وراء الاستعمال المكثّف للمضارع في وصف الأب المذعور بعد تلاشي ابنه من العطش : «يسرع إلى الأمام ، ويقف ويتلفت ، وينظر إلى الأفق وينظر إلى السماء ، ويركض من جديد ، ويبتعد ، ويقترب ، ويعاود الركض ، ويستأنف البحث ، ويعود ليتأكّد من أنني لم أمت ، ويشجّعني . . . » (م . ٤٠٠) . ويبدو لي أيضاً أن جملة : «زنوبة تقترب من بيتنا» القائمة على الفعل المضارع والتي كررها الكاتب منفصلةً أربع مرات في «بقايا صور» بين الصفحة ٢٧٣ والصفحة ٢٧٦ كمقدّمة لمتتاليات متنوعة المضمون تُركّز على تمثيل المشهد أكثر مما ترمي إلى سرده .

٢- الصور البيانيّة

إن كان من البديهي القول إن تطور الكتابة النثرية من جهة وانتشار الرواية كفنّ روّج للكتابة المحايدة البعيدة عن التصنّع من جهة ثانية قد حداً مما كان للصورة البيانية من فاعلية مُميّزة للنص الأدبي ، فإن ذلك لم يمنعها مطلقاً من دخول الرواية الحديثة كعنصر يميّز أسلوب الكاتب فيها . وحنّا مينه ، ربما أكثر من أيّ كاتب آخر ، أعطى الصورة دوراً لا يمكن تجاهله في البنية التعبيرية لنصه الروائي . فما هي طبيعة هذه الصورة؟ كيف تعامل معها الروائي ؟ وما كانت وظيفتها في الخطاب؟

لا شك في أن المنحى الواقعي لرواية مينه مهّد الطريق لظهور الصورة القائمة على علاقة المجاورة (la contiguïté) من حيث انتقال الدلالة فيها من معنى أول ظاهري إلى معنى ثان تضميني . فمن وصف دقيق لإطار خارجي أو لتصرّف ظاهري ينزلق المعنى كاشفاً عن خاصيّة ما في الشخصية ، ومن الإشارة إلى عنصر مادي معيّن تُستثار نزعة مطوية في عمق الذات . فلنتأمل مثلاً هذا الوصف الشفّاف للراوي الفتى على لسانه بعد أن صارع الخوف فيه وظنّ أنه صرعه : «لم أعد ذلك الخوّاف الذي كنته . طلبت من والدتي و أختيّ أن يذهبن إلى البورة وأبقى مع الزيتون ريثما يُحضر الوالد راحلة لنقله ، دندنت بأغنية حين صرت وحيداً ، أخذت أقطع المنطقة جيئة وذهاباً ، احتفظت بالمرواط المكسور الذي قتلت به الأفعى . ضربت به الأرض عدة مرات . مرّغته

بالتراب لإزالة أثر الدم عنه . . . » (ق. ١١٤). ألا ينزلق المعنى هنا من الوصف الظاهري إلى عمق ذات الراوي لنرى فيها بقايا خوف يحاول طرده ؟ أما في قوله : «وربما لأن الحقل، ذلك اليوم، كان قاتماً وبليداً» (ب. ١٣٦) يوم كان الراوي وشقيقته في الحقل بعد أن بقيت أختهما الكبرى خادماً في بيت المختار، فإن صفة «القتوم» تنزلق، وفق علاقة المجاورة أيضاً، من الحقل إلى من فيه. و «بلادة» الحقل انعكاس لشعور الطفلين بعدم مرور الوقت.

ولكن اللافت في أسلوب حنّا مينه هو اللجوء المستمر إلى الصورة القائمة على المشابهة (La ressemblance)، أقصد التشبيه والاستعارة.

يتّجه التشبيه في الرواية، مفرداً كان أم مركباً، صريحاً أم ضمنياً، إلى خلق صورة حسيّة تساعد في الكشف عن ملامح الواقع. هناك تشابيه محورية تتكرر في الأجزاء الثلاثة من الثلاثية كتشبيه العائلة الذابلة «بغصون شجرة قُطعت في الهاجرة» (ب. ١٨٣). وإلى التشبيه نفسه يعود المؤلف بعد تسع صفحات : « . . . ذابلين كأغصان قُطعت وأُلقيت في الشمس» (ب. ١٩٢)، ثم : «عائلة في مهبّ الريح، شجرة قُلعت من أرضها وجذورها المعرّضة للهاجرة جفّت. » (ب. ٢٣٤). أو كأخذ «الخوخة الصفراء» كمُشبّه به مُميّز شكلاً و طعماً، وقد ورد هذا التشبيه أكثر من خمس مرات : «فأضحت الدودة بثخن الإصبع صفراء كالخوخة الناضجة في الشمس» (ب. ١٥١) ؛ «فإنه [الموت] طيّب كالخوخة الصفراء» (م. ٣٢٨)؛ وبعد عشرة أسطر يتكرر التشبيه نفسه : «وهذا طيّب كالخوخة الصفراء» (م. ٣٢٩). . . وبدافع النزعة التصويرية في النص يعمل الكاتب على تقريب المجرد وتمثيله حسيّاً للعيان كما في تقريبه بين «الندم»، تلك الحالة المجردة عند الوالد وهذا الحشد المتتابع من الصور : «ندم ! شمس مكسوفة هو الندم، حديقة مُستباحة محطمة الأشجار. قطّة سرقت طعام أصحابها فضُربت وأُلقيت خارجاً. كلب فشل في اقتناص الطريدة التي دفعه الصياد وراءها . . . » (ب. ٢٧٨). وتتكرر التقنية نفسها وفق المعطيات ذاتها في تصوير «الذاكرة» : «عدسة الذاكرة عين سمكة تحت الماء في وقت النوء. مصباح سيارة يرز نوراً أصفر لاختراق الضباب» (ب. ٢٩٥). في لجوء حنّا مينه إلى التشبيه رغبةٌ واضحة في اقتناص الصورة الحسية وإصرار على «إخراج الأغمض إلى الأوضح ليفيد بياناً» على حدّ قول ابن رشيق [١٣]. لذلك فإنه يتوجه إلى حواسّ القارئ أكثر مما يتوجه إلى مخيلته. وإن غلب هذا النمط من التشبيه على النص فإن هذا الأخير لا يخلو من تشابيه تقدم بالرغم من حسيّتها صورة مفتوحة و ليست مغلقة

١٣- ابن رشيق، «العمدة»، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ج. ١، ص. ٢٨٧.

كهذا التشبيه الموحي ببساطته وبموقعه في بداية رواية «القطاف» : «وفي كل مدينة أو قرية نقضي سنوات ، ثم يحملنا الوالد كالزوادة الفارغة في عنقه ويمشي» (ق. ٩) . فكان في التناقض بين «الزوادة» و النعت «الفارغة» ما يوحي بكل تلك المأساة التي بدأت في الجزأين الأولين من الثلاثية والتي ستستمر في الجزء الثالث منها .

تدخل الاستعارة بدورها في صلب تقنية الكتابة عند مينه وهي تظهر في تقنيّات رئيسية ثلاث :

١- تبدو الاستعارة وحدةً في بناء مركب تتداخل فيه التشابيه والاستعارات ، وهي ، في مثل هذه الحالة ، غالباً ما ترمي إلى خلق لوحة مرئية لا تختلف بجوهرها عن الغاية التصويرية التي أشرنا إليها في التشبيه كما في المقطع التالي : «كان سهرنا معها يعطيها بعض الشجاعة في مواجهة خوف يتمطّى عبر الحقول ، يزأر مع الريح ، يندسّ في المطر والظلمة ، ويزحف صامتاً كالهول فتلتقطه حواسها . . . قد ينقصف غصن . . . وعندئذ كانت الأم بعفوية دجاجة رأت ظل غراب على الأرض تحتضننا ونحن نيام» (ب. ١٠٠) . البناء التركيبي الصوري نفسه نراه في هذه اللوحة : «موسم الحرير هو النهر الذي تقوم عليه مراكب وفلائك البلدة ، وفجأة ارتطمت مياه النهر بسدّ شيطاني وارتدت إلى الوراء عكرة ، مصطخبة . . . يصطفق بعضها ببعض . . . وتضطرب من بينها ومن فوقها كائنات مذعورة مهدّدة قواربها بالتفكك وهي بالغرق» (ب. ١٦٨) .

٢- في تقنية ثانية يظهر التعبير الاستعاري كنموّ طبيعي للسرد الواقعي . إذ يدخلنا المؤلف في عالم جديد مجازي هو امتداد تلقائي للعالم الواقعي الذي كان بصدد نقْله . يتم التحوّل من دون أية تصادمية بين العالمين . على أثر محاورة بين العمال يقول : «وردّ عليه عامل ، ثم آخر ، وتداخلت الأصوات و تشابكت ، برعمت وأورقت ، صار لها غصون ، صار لها جذوع ، صارت غابة من الأصوات وتمشّى الرجال في هذه الغابة مثل الضواري» (م. ٢٥٧) . بشكل سحري تحوّل تجمّع العمّال إلى غابة والعمّال إلى ضوارٍ وبطريقة سحرية أيضاً يعبر القارئ من عالم إلى آخر من دون أن تستوقفه حدود بينهما . ونلمح هذه التقنية في أماكن عديدة من نصه وإن اقتصرت أحياناً على استعارة واحدة تأتي لتنهي مقطعاً سردياً أو وصفياً كما في هذين المثلين : «والدي لم يتكلم ، أسند ظهره إلى الجدار فشكّلت ركبته مع جذعه زاوية قائمة ، وضع كوعه على الركبة ، وعلى خدّه قبضته ، وحفرت نظراته في أرض الغرفة أخاديد . . . » (ب. ٨٤) . «وفي السيارة تسعة مقاعد ، وهي تحمل على الظهر أغراض كل هؤلاء الركّاب وتمتلئ في الداخل بأصناف من السلل والصرر

والسطول والطناجر والدجاج والأشياء البيتية، وفوقها هموم هجرة بدأت ولا يعرف أحد كيف تنتهي» (ق. ٨).

٣- التقنية الثالثة وفيها تبدو الاستعارة مرتبطة بالوصف، بوصف الطبيعة بشكل خاص. يتم الانتقال من السرد إلى الاستعارة بشكل مفاجئ وتصادمي لا ينبئ به أيُّ سياق كلامي ولا يبرره سوى النزعة الغنائية الوجدانية في ذات الكاتب. هي وحدها تؤمن الربط بين العالمين. فلنتأمل مثلاً كيف انعكس لقاؤه برئيفة، حبّه الأول، على الطبيعة: «لم يكن ثمّة كلام، عيناها قالتا، عيناي قالتا... اشتعلت في العشب اليابس من حولنا النار. تلوّن الهواء، فضّياً صار ثم غدا ماسياً، وازرقّت الحجارة... صفّقت أوراق الزيتون، ارتسمت عليها حلاوة السكر، ذاب السكر...» (ق. ٢٣٤). كل هذه الاستعارات ما هي إلا إسقاط الذات على الطبيعة. وربما كان الانتقال المفاجئ أكثر دلالة في هذا المقطع بعد اصطياده السمكة الأولى: «والتفت الآخرون على طرف المستنقع واقتربوا ليروا حجم السمكة، وسطعت الشمس في هذه اللحظة، وابتسم الفضاء... وعرفتُ بعد قهر ذلك الصباح كيف يزهر الصبر ويثمر» (م. ٣٤٣).

أما التعبير القائم على الموروث الديني فإنه يتخذ بدوره تقنيات مختلفة في الخطاب الروائي عند حنّا مينه، نتوقف عند أهمها:

١- يدخل النص الديني كطرف في بناء الصورة من تشبيه أو استعارة أو كناية: «فأم يانكو، تقول الأم: «دعتنا إلى بيتها كما دعت المجدلية يسوع ذات مرة» (ق. ٤٦). وفي حبّه الأول باقة من التشابيه والاستعارات: «كان ذاك اعتمادي البكر في مياه الأردن المقدسة»؛ «أعطتني كالمسيح خبزاً وسمكاً»؛ «قام اليعازر في داخلي» (ق. ٢٣٦، ٢٣٧). وفي «المستنقع» أيضاً يقول الراوي: «أقبلها [أي الأم] تكفيراً عن خطيئتي عندما كانت تفخر بي وأنكر أمومتها قبل صياح الديك» (م. ٩٤)... وفي هذا السياق يمكننا أن ندرج عدداً من التشابيه التي إن لم تستلهم الإنجيل مباشرة استلهمت معجماً دينيّ الانتماء، كما في قوله: «وعانيت معاناة راهب يهدم ديره...» (ق. ١٠)، وقد تطول اللائحة كثيراً.

٢- يُؤخذ النص الديني برمزيته وهيكليّة بنائه معياراً يتوكأ عليه الكاتب إما في بناء صورة متنامية مركّبة تستمد عناصرها من الواقع المعيوش وتُخرجها وفق هيكليّة النص المرجع تماماً كما ارتكز على حادثة صلب المسيح ليصوّر واقع أخته الثانية تبعاً لمراحل هذه الحادثة: «الطريق الذي

مضت فيه حاملةً صليبها بشجاعة كان طريق الآلام وفي الجلجلة ستصلب الطفلة على خشبة الحاجة، ونحن الذين في البيت سنأكل بثمن ردائها خبزاً» (م. ١٢٣)؛ وإما في مقابلة متشابهة أو متعارضة بين النص المرجعي والحدث الواقعي، فتنمو الصورة بشكل مواز لنموّها في النص - الأصل مستلهمةً منه اللفظة والموقف كما في هذا المقطع عشيّة ذهاب الأخت الكبرى للخدمة في منزل المختار: «ليلةُ تسليم الأخت كانت شقيّة بقدر ما هي ملعونة. لم تغسل الأم قدمَي الأخت مثل المسيح مع تلاميذه، تعرف أنها ستفترق عنها ولم تغسل قدميها. داعبت وجنتها ليس إلا. لم تقبّلها مثل الإسخريوطي، ما كانت اسخريوطية أمنا، ومع ذلك تهيبت أن تخونها الدمعة» (ب. ١٣٣). التقنية نفسها نلقاها في الرواية نفسها ومع الأخت نفسها عندما يقارب الكاتب بينها وبين قصة "يوسف": «أختنا؟ يا أبانا، أخونا يوسف أكله الذئب، كان يوسف في البئر، هم الذين ألقوه في البئر. نحن لم نلقِ أختنا في البئر، ولم نحمل قميصها المدمّى إلى الأب، ولكننا، في اللقاء معها، كنا كما كان أخوة يوسف مع يوسف...» (ب. ١٨٤).

ليس للصورة المبنية على العنصر الديني الدور الذي هو للصورة البيانية السابقة. الصورة المستلهمة من النص الديني لا ترمي مطلقاً إلى خلق لوحة حسية مرئية تزيد في تجسيد الواقع. وظيفتها الأسلوبية في طاقتها الرمزية التي عملت على تكوينها مخيلة أجيال توالت منذ عصور. استغل الروائي هذه الطاقة ليعبّر عن زخم المعاناة العاطفية التي تتفاعل في صميم ذاته. و نستدرك هنا لنشير إلى أن حنّا مينه تعامل مع الرمز الديني كمرجعية ثقافية ذي حقل دلالي مكتمل، استغله بكل أبعاده الإنسانية وإنما من دون أن يطمح إلى إعادة خلقه من جديد في نصه.

أما بالنسبة إلى تضمين النص الروائي آيات من الإنجيل فإن مينه غالباً ما يجعل أشخاص رواياته يعودون إليها كحجة مثال برأيهم لتبرير تصرّف أو للدفاع عن موقف. وربما كانت ثقافة هؤلاء المحصورة بالمنقول من الأقوال الدينية والأمثال الشعبية ما يبرر غرفهم من هذه البئر الوحيدة. إذ نرى أن للأمثال الشعبية في سياق النص الروائي مثل: «تنزل الخيّال عن ظهر حصانه» في وصفه للمرأة في "القطاف" (ص. ٤٨) أو «المحكوم بالإعدام يخاف من جرّ الحبل» (ق. ٦٠) وغيرها الكثير، الوظيفة الأسلوبية نفسها كالتي هي للآيات الإنجيلية. كان اللجوء إلى مرجعية إيمانية ثابتة معزولة عن سياقها ومكتفية بدلالتها السطحية الأولى يؤصّل الأشخاص في لامنطقيتهم وفي سذاجتهم الفكرية، وذلك في مواجهة الراوي، البرعُم الواعد للفكر الواعي والمنطقي في الرواية. وتجدر الإشارة إلى أن هذا الأخير، بقدر ما كان يلجأ تلقائياً إلى التعبير عن عمق انفعالاته العاطفية

من خلال المعجم الديني كان يهمله أو يكاد في حواراته مع الآخرين، ولا يلجأ إليه إلا نادرا كما في حواره مثلاً مع والد رئيفة بعد أن بات يميّز بين التفسير السطحي للمقولة الدينية والتفسير الإنساني لها : من يعمل في المذبح من المَذبَح يأكل» (ق. ٢٦٦)، أو «ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان» (ق. ٢٦٨). بينما لمّا كان في المبغى قال : «وتمثلت وجه الأم ووجه مريم العذراء» (م. ١٦٤). وإن كان الأب يبرر فشله بقول المسيح : «لا تسقط شعرة من أجسادكم إلا بإذني» (ق. ١٥)، فإن الراوي الابن يعبر عن عمق المواجهة من خلال القول نفسه : «كانت حكاية الشعرة التي لا تسقط إلا بإذن المسيح قاسماً مشتركاً بين جميع المسيحيين. كانت شعرة قوية. وكنت أراها في وجهي كنصل حاد» (ق. ٢٠٠).

٣- الوصف

إن كان الكلام على الصورة البيانية قد قادنا تلقائياً في القسم السابق إلى الحديث عن الوصف كمحطة أتاحت للاستعارة بشكل خاص البزوغ في النص، فإننا في هذا القسم الأخير نتوقف عند نوعين من الخطاب الوصفي يميّزان الكتابة عند حنّا مينه : الوصف الواقعي والوصف الشعري.

يلعب الوصف الواقعي في أسلوب مينه الروائي دوره المزدوج : من ناحية القارئ ومن ناحية الدلالة النصية. كنموذج لهذا الوصف الواقعي نأخذ وصف غرفة أسبيرو الأعور وأكواخ «حي الصاز» و محتوياتها في «المستنقع» وهو يقع في صفحتين (٣٢٤-٣٢٥) وسنكتفي منها هنا بذكر هذا المقطع الصغير : «وجلس [أسبيرو الأعور] فوق الأرضية الخشبية التي لا تكسوها سوى حصيرة بالية. وكان البيت عارياً، ليس في جداره صورة ولا مرآة، وفي الزاوية تكوّم فراشه، بينما في الزاوية المقابلة قام "بابور كاز" وبعض الأواني العتيقة، وربض في الصدر عند قدم الجدار صندوق خشبي يضع فيه ثيابه وأشياءه، وليس للكوخ مطبخ ولا ملحق... «عندما يغوص القارئ في قراءة وصف محتويات غرفة ما، فإن الأثاث المحيط به في غرفته الخاصة والذي لا ينظر إليه يبدأ، كما يقول M. Butor، بالابتعاد أمام الأثاث المنبثق من العلامات اللغوية المُدَوّنة على الصفحة»[١٤]. هذا النوع من الوصف هو إذاً سفرٌ القارئ إلى عالم جديد من جهة وهو من جهة ثانية كشفٌ عن هوية الأشخاص وعن انتمائهم الاجتماعي والطبقي. إذ إن هناك أموراً «لا يمكن تبليغها

١٤- M. Butor، م. س. ص. ٤٩.

أو تحسّسها إن لـم نضع أمام عيني القارئ عناصر أو أشياء مادية تساعد على هذه الدلالة» [١٥] . في هذا التوسّع الكاشف في الدلالة يكمن الدور الأسلوبي للوصف الواقعي في رواية مينه .

أما الوصف الشعري فهو الذي يظهر في القص متحرراً تماماً من سير الأحداث ، وُجد لذاته قبل أن يكون في خدمة أشخاص الرواية . لقد بلغت لغة بعض المتتاليات النصية عند مينه من الإتقان ، الذاتيّ الهدف ، درجة تخوّلنا ، من دون أيّ تَرَدّد أن نسمّي هذه المتتاليات قصيدة . كوصف المطر مثلاً في «بقايا صور» . وبالرغم من أن بعض المقاطع جاءت بين مزدوجين على اعتبار أنها كلام الأم ، فإن المحلل يدرك دون كبير جهد أن التوازن اللغوي في تعددية الأصوات كما أثرناها سابقاً قد انهار كليّاً ليمسك الروائي وحده هذه المرة بزمام اللغة ويكرّسها غاية بذاتها . ولا يخفى على قارئ هذه الصفحات هجرة نص «أنشودة المطر» لبدر شاكر السيّاب إليها [١٦] . لن أتوقف هنا عند هذه الظاهرة التي هي من مقوّمات الأدب الحديث وإنما أكتفي بالإشارة إلى التنسيق الإيقاعي فيها والمتبدي في تقطيع الجمل القصيرة ، في تناظرها وفي تنظيم علامات الوقف فيما بينها . ثم في التكرار المتوازن والمتقابل وفي تجانس القوافي الداخلية وتتابعها :

«مطر ، مطر ، مطر ، جو رمادي ، والسماء ، على مدى البصر ، فضاء عبوس ، كأن لا شمس ، بعد ، ولا قمر . مطر ، ولاشيء غير المطر . سيور من ماء . صبيب غربال لا حدّ لسعته ، وحقول جرداء من كل الأطراف ، ومطر ، وأنا ، في الأصباح ، في الأصائل ، أراقب المطر . . .

مطر ، مطر ، مطر . ولا شيء غير المطر . والأم ، حول الموقد ، تحكي عن الله والبشر ، عن نوح وسفينته والطوفان الذي حدث . . . أربعون يوماً ، أربعون ليلة ، ظلّ المطر . . . » (ب . ٩٧) .

إن هذا النمط من الكتابة هو الذي مهّد الطريق لخلق الرمز اللغوي بالرغم من بقائه محدوداً في النص . فهو الذي أسهم في إعطاء الثلاثي : «المطر» ، «الريح» ، و«الظلمة» بُعدَه الدلالي الرمزي في الثلاثية و ذلك مقابلة بعنصر «الخوف» ، الذي بدوره تعدّى بكثير إطار دلالته المعجمية .

يتبدى لنا في خلاصة هذا البحث أن فنية التعبير بقيت هاجس حنّا مينه الرئيسي بقطع النظر عن تصنيف روايته في أي من المذاهب الأدبية . الرواية عنده فن لغوي قبل أي شيء آخر . ولم

١٥- م . ن . ص . ٦٣ .

١٦- ديوان بدر شاكر السيّاب ، الطبعة الأولى ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص . ٤٧٤ . وقد استلهمنا تعبير «هجرة النص» من كتاب «الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها» لمحمد بنيس ، الجزء الثالث ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠ .

يكشف عن الواقع فيها سوى لغة انساقت طيّعة من دون أن تستعصي على الروائي ومن دون أن يقسو الروائي عليها. وهذا ما حافظ من دون شك على التوازن بين الأيديولوجية والأدبية في النص الروائي. وبإمكاننا أن نجد في هذا الحرص على اللغة في أسلوب حنّا مينه ميزة قد تعمم على معظم كتّاب الرواية السورية.[١٧]

صحيح أن رواية مينه لا تتنكر لواقعيتها الاجتماعية ولكن للنزعة الرومنطيقية الغنائية فيها مكان لا يمكن تجاهله لا كماً ولا نوعاً. وإذا نظرنا للأجزاء الثلاثة لروايته نرى أن المقاطع الغنائية التي تصور «أنا» الراوي في انفعالاتها وتفاعلاتها مع العالم الخارجي بأسلوب رومنطيقي تنمو بشكل مطّرد لتحتل ثلث رواية «القطاف» تقريباً، حيث نقع على شطحات وصفية وجدانية تذكّرنا إلى حدّ بعيد برومنطيقية جبران خليل جبران أو الياس أبو شبكة. فلنتأمل مثلاً انفعالاته عند المغيب وهو على البورة: «. . . ثم تُحمَل على الجمال . . . فتهتزّ الأجراس النحاسية الصفراء الصغيرة في هدوء المساء، كأنما ثمة دير يدعو رهبانه إلى صلاة المغيب التي تشترك فيها الأرض وما عليها» (ق. ٧٥). ويضيف بعد عدة أسطر: «لو وُجِد الحمام آنذاك، لشارك في صلاة المغيب، كان سجد للنفس، واستراح من تعب النهار واستسلم مثلي لهذه الهنيهات الرائعة» (ق. ٧٥). وعند حلول الليل يقول: «انتفت نفحة الرومنطيقية التي عطّرتني في المغيب» (ق. ٧٩).

إن سيطرة الروائي على لغة القصّ سيفٌ ذو حدين، فهو إذ يغني النص بأنماطٍ تعبيرية متنوعة يسلبه في الوقت نفسه استقلالية نموه وبالتالي حرية تفاعله مع القارئ. فهذا الأخير يشعر بحضور طيف حنّا مينه الدائم والقوي بين أسطر رواياته. بالإضافة إلى تدخّله المباشر كروائي أحياناً كثيرة متنقلاً من زمن القصة الماضي إلى زمن السرد الحاضر كما في قوله: «. . . وبقيت من بعد، وفيّاً لحب الرجولة ومكبراً لها طول حياتي . . .» (م. ٢٩٥)، كان يتدخّل أيضاً كراوٍ ليفصّل بداعي التوضيح كناية أو ليؤكد على استنتاج أو ليصرّح بما كان تلميحاً فيذهب الشرح بلذة التخيّل. فعن الأخت يقول مثلاً: «قالتها وغادرتني وفي يدها عصا»، ثم يضيف موضّحاً «كانت العصا تعبيراً عن ذات صدامية» (ق. ١٩٠). أو كهذه النتيجة المنطقية التي صرّح بها إثر حوار جرى بينه وبين «المطعون» في «القطاف»: «. . . فكّرت بالواقع الذي كشف عنه المطعون، فاغتنمت جداً. قلت في نفسي: «ما أشدّ تخلّف ريفنا . . .» (ق. ١٧٠). وإذا أضفنا إلى كل ذلك المناجاة الداخلية

١٧- راجع أيضاً E. Vauthier، م. س. ص. ١٧٩.

التي تبوح علناً بما قد تخفي الشخصية تكون قد اكتملت حلقة الوضوح المرسومة بين الكاتب والقارئ.

مهما يكن، فإن هذا النمط التعبيري الذي ينسحب على غالبية روايات حنّا مينه قد ساهم في تطوير اللغة الغربية وعمل على وضع حجر ثابت كان لا بد من وجوده في بناء هذا الفن الفنّيّ في الأدب السوري والأدب العربي. وأخيراً يستيقظ القارئ فيَّ مجدداً ليقول: مهما عمل مبضع الناقد في النص تشريحاً ليقبض فيه على سرّ جذبه إليه فإنه يدرك فيه شيئاً وتغيب عنه أشياء.

الزمن في رواية نهاية القرن في سورية

حسّان عبّاس

لا بد لي في بداية هذه المداخلة من إزالة التباس يتركه عنوانها حول الموضوع الذي تناقشه . فأنا لا أستعمل كلمة رواية في تعبير (رواية نهاية القرن) كاسم جنس لا يختص بواحد من أفراد جنسه ، وإنما كاسم علم شخصي ، أي كلفظ خُصص في أصل وضعه بفرد واحد لا غير . وبالتالي فإن قراءتي لا تتجه الى مجموعة الروايات السورية الصادرة في السنوات الأخيرة من القرن البارح ، القرن العشرين ، وإنما تنحصر في رواية واحدة أعتبرها -لمبررات أعرضها خلال الدراسة- رواية نهاية القرن بامتياز ، وأقصد بها رواية «رسمت خطاً في الرمال» للراحل هاني الراهب .

بعد هذا المدخل الذي كان لا بد منه لإيضاح أمر المتْن موضوع الدراسة ، يبقى أمامي واجب تبيان موضوعها الأساسي ، وأقصد بالطبع الزمن . ما هو المقصود تحديدا بدراسة الزمن؟ أو كيف ندرس الزمن في عمل أدبي؟

إن المنهج الذي يبدو لنا الأكثر فعالية في قراءة النصوص الأدبية ، وفي تحليل عناصرها هو ذاك الذي تستوجبه القراءة النقدية الاجتماعية La Sociocritique . هذه القراءة تستقي أدواتها من رافدين متباينين في الأصول ، متكاملين في الهدف . فهي تطبق مناهج التحليل التي يعتمدها دارسو السرديات البنيوية ثم تستفيد من هذه النتائج في البحث عن العلاقة الخاصة بين النص واللحظة التاريخية التي أنتجته . فعندما نتطلع الى دراسة الزمن في نص أدبي ما وفقاً لهذا المنظور ، نلجأ أولا الى الوسائل المعتمدة في منهج التحليل البنيوي للحكي ليتسنى لنا تحليله كمكوّن من مكوّنات **الخطاب الروائي** ثم نبحث في مرحلة ثانية في العلاقة بين الزمن الداخلي للنص ، والزمن الخارجي الذي اندرج انتاج النص في مُجريَاته .

ينطلق جيرار جينيت في دراسته للزمن من بديهية وهي أن الحكاية ، أي حكاية ، لا يمكنها أن تكون خارج الزمن ، لأن كل مجرياتها وتطوراتها تتم حسب تمفصل زمني متصاعد من بداية الى نهاية ، هذا التمفصل يحدد ما يسميه جينيت بزمن القصة أو **زمن الحكاية** . لكن الكاتب يتدخل في سياق هذا التطور فيعيد ترتيب التمفصلات الزمنية حسب غاياته ، أو وفقاً لضرورات الجنس

الأدبي الذي يستثمره، وهذا ما يسمى بـ **زمن الخطاب**. فإذا أضفنا الى هذين الزمنين «الداخليين» الزمن الخارجي الذي يندرج فيه النص أو زمن النص نكون قد حددنا المستويات الثلاثة التي ندرس من خلالها الزمن في النص الأدبي.

لكن قبل البدء بتحليل زمن الحكاية لا بد لنا من تحديد الحكاية ذاتها. ما هي الحكاية في «رسمت خطاً في الرمال»؟

يكشف أحد الرواة المتعددين في الرواية -وهو هنا محمد بن عربي محمدين- ، الغاية الرئيسية من كتابة الرواية وذلك حين يقول: «ولكن لأن هذه التفاصيل لن تهُمَّ مؤلفاً هدفه الرئيسي الكتابة عن تأثير النفط على حياة العرب، فلن أمضي بعيداً في وصف حياتنا البريطانية». عبر هذا القول الموارب يكشف لنا الكاتب إذن عن موضوع حكايته: تأثير النفط على حياة العرب. ولكي تتسنى للروائي معاينة هذا التأثير في مجال واضح الأبعاد وقابل للتعيين الزماني والمكاني نراه يختار مدينة يسميها «نفيطية»، هي بما لا يترك مكاناً للشك مدينة الكويت. وذلك في لحظة حرجة وحاسمة من تاريخها وتاريخ العرب بشكل عام. هذه اللحظة هي بداية التسعينات، وقت الاجتياح العراقي والحرب الامريكية التي تلته. لكن الحكاية لا تضيق حدودها الى حدود البؤرة المعينة بتلك المدينة وتلك الحرب الكارثة وإنما تمتد بعيداً في الجغرافية والتاريخ مما يحيلُ البؤرة الى قرينة إثبات، أو الى جزءٍ من الحكاية. أما الحكاية كاملة فيتم سردها على ثمانية محاور يمكن تسميتها بأسماء رواتها: عيسى ابن هشام، أبو الفتح الاسكندراني، محمد عربي بن محمدين، شهرزاد، جورج بوش، بيث تمبلر، بلقيس وأخيراً أفقزاد. هذه المحاور يتولى حكايتها ثمانية رواة ينتظمون في ثلاث فئات يمكننا تصنيفُها تبعاً لدرجة تفاعل رواتها مع البؤرة الحكائية. ومن الواضح أن هاني الراهب يقتبس هذا التقسيم للسرد الى ثلاثة مستويات من مقامات الهمذاني التي يشكل فيها أبو الفتح وعيسى بن هشام وبديع الزمان نفسه سلسلة الرواة الناقلين للحكاية، والمرتّبين حسب درجة مشاهدتهم العيانية للأحداث المروية. ولا شك أن عملية توظيف تقنية السرد القديمة هذه في الكتابة الروائية المعاصرة تقدم شاهداً على ارتباط الرواية السورية بجذورها الثقافية.

بعد تحديد الحكاية ننتقل الى دراسة الزمن ونبدأ بالمستوى الأول له، مستوى زمن الحكاية.

يتعين هذا الزمن من خلال انتظام المادة الحكائية حسب إشارات كرونولوجية وتاريخية تختلف من محور سردي إلى محور سردي آخر وتحدد بمجموعها كامل زمن الحكاية. إن الدراسة التفصيلية لهذه الخلطة غير المتجانسة من المحاور السردية المتساتلة (أي المنطلقة بالتتابع

واحدا إثر آخر لتلتقي في الختام في نفس النقطة) ترسُمُ الخارطة الكاملة لزمن الحكاية. غير أننا لضيق الحيز المسموح لهذه المداخلة نكتفي هنا بعرض السمات الرئيسة لهذا الزمن أي نقطتي بدايته ونهايته، والوحدات الزمنية الكبرى التي يعتمد عليها المؤلف لبناء حكايته.

أولاً- زمنا البداية والنهاية :

يعود أقدم زمن يُشار إليه في الحكاية، بالاعتماد على مصداقية علماء الآثار، الى عام ٤٤٢ ميلادية؛ لأن بلقيس تعيد حكايتها المروية الى يوم أخبرها حكماء مملكتها أن القوارض أخذت تقضم جسم السد، وأنهم هبّوا في المملكة لإنقاذه لكنه انهار بعد مائة عام. أما أحدث زمن قابل للتحديد فهو اليوم التالي لنهاية «عاصفة الصحراء» أي الأول من شهر آذار ١٩٩١. لكن، وعلى الرغم من ثبوتية هذين الزمنين، نجد أن هاني الراهب يكسرهما عمداً عبر إضافة محور خيالي مفتوح من طرفيه، هو محور أُفقزاد. المرأة الهَيولى، التي لا تخضع لأي قياس زماني أو مكاني «امرأة من الألق حيث الليل والنهار منتفيان من هذا الفلك» كما يصفها أبو الفتح ص ١٦٠. ويكسرهما أيضاً عبر نبوءة أفقزاد لأختها شهرزاد «ستكتبين قصصك»، وأخيراً عبر عبارة «النهاية مؤقتاً» التي تُختتم بها الرواية والتي تعني أن الحكاية لم تكتمل.

ثانياً- الوحدات الزمنية الكبرى :

في هذا الزمان الطويل، تقف الحكاية عند محطات يمكن إعادة ترتيبها كرونولوجيا، مع الإشارة في كل مرة الى سبب أو أسباب فاعليتها في المسار العام للحكاية :

١- القرن السابع ميلادي (ظهور الاسلام) :

الإسلام أدخل العرب الى التاريخ كما يقول أبو الفتح. أما بلقيس فتقول ص ٢٢٤ «مع اعتناقنا الإسلام صرنا جميعا ملوكا وملكات. ثم حدث لمملكة الإسلام ما حدث لسد مأرب».

٢- القرن الثامن (دولة الأمويين) :

«انتفضوا (أولاد أبي سفيان). قضوا على الخلفاء الراشدين وأنشؤوا سلالة من الخلفاء» ص ١١٤.

٣- من القرن الثامن الى القرن الثالث عشر (الدولة العباسية) :

شهرزاد تروي لياليها وتنتظر شهريار حتى يفيق من النوم العظيم الذي دخل فيه. وبديع الزمان

الهمذاني يكتب مقاماته .

وفي نفس الزمن تقع أفقزاد في حب أبي الفتح .

٤- القرن الثامن عشر (الدعوة الوهّابية، وتشكيل نظام المطوّعين) :

يقول أبو الفتح «التحقت بالأعرابي فور أن أطلق النداء في القرن الثامن عشر . إنه يريد استعادة عهد الشيخين أبي بكر وعمر» . ويقول في مكان آخر : «بوسعه هو البدوي الأمي أن يفخر بإضافته كلمة جديدة الى ملايين الكلمات التليدة : المطوّع رجل الله» .

٥- القرن العشرون (عصر النفط وما يتضمنه من محطات فرعية) :

أ- نهاية الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥، ومنح الولايات الأمريكية الاحتكار البترولي في السعودية :

يقول أبو الفتح إن الخليفة التقى بالرئيس فرانكلين فيكس على اليخت الخليفي، وهي إشارة واضحة للقاء الذي جرى بين ابن سعود والرئيس الأمريكي فرانكلين روزفلت يوم ١٤ شباط ١٩٤٥ على متن الطراد الأمريكي «كوين سى» .

- شهريار يستيقظ في هذا الوقت، تقول شهرزاد «بعد أن انتهت الحرب العالمية الثانية بعام واحد، فتح شهريار عينيه» ص٤٣ .

- أبو الفتح وشهريار يلتحقان بالخليفة، ليصبح الأول «رئيساً لجهاز العقول، والثاني مسؤولا للأمن أو «أميراً للبصاصين والمطوّعين» .

ب- اسرائيل تحاصر ثالث الحرمين، ١٩٦٧ :

- محمد عربي محمدين يرى حصار القدس ويستنجد بصلاح الدين الأيوبي لكنه لا يرى إلا الحجاج، ويقابل أفقزاد .

بداية العلاقة بين بيث تمبلر وصلاح الدين العراقي .

جـ- انتفاضة الحرم الشريف :

«رجل وثب فجأة من القرن السابع واستولى على قبلة المسلمين» في إشارة صريحة الى الحركة الشيعية التي جرت هناك عام ١٩٧٩ بقيادة جهيمان العتيبي، وانتهت بمجزرة على يد قوات تدخل سريع قدمت من أوروبة .

د- احتلال الكويت و«عاصفة الصحراء» ١٩٩٠-١٩٩١ :

- حكاية بلقيس التي عادت الى القرن العشرين طفلة في العاشرة، ثم قفزاتها السردية الصريحة حتى نهاية الثمانينات، ثم روايتها المستفيضة عن الأحداث في مدينة الكويت حتى خروج الجيش العراقي منها.
- حكاية محمد عربي الذي ينضم للجيش العراقي أملاً في تصحيح التاريخ، لكنه ينتهي الى اغتصاب السكرتيرة.
- اعترافات الرئيس الأمريكي في صلواته اليومية، وهي المقاطع الوحيدة في الرواية التي تقدم توثيقاً كرونولوجياً حقيقياً للوقائع.
- حكاية بيث تمبلر التي عادت الى بغداد في آخر أيام شباط ١٩٩١ لتبحث عن حبيبها صلاح الدين، ثم اكتشافها للمجزرة.

ننتقل بعد هذا العرض لتفاصيل زمن الحكاية الى المستوى الثاني من مستويات قراءة لعبة الزمن في النص الأدبي، ألا وهو مستوى زمن الخطاب أو الزمن الذي يرتسم نتيجة التلاعب غير الواعي أو ربما الواعي للكاتب -كما في هذه الرواية- أو نتيجة التنسيق الوظيفي الضروري لجنس الكتابة -كما هي الحال مثلا في كتابة المذكرات اليومية أو في الرواية البوليسية. وفي كل الأحوال يسمي النقد الأدبي هذا التوزيع الإرادي للوقائع الكرونولوجية الناظمة للحكاية بعملية تخطيب الزمن أي نقله من مستواه الحكائي الى مستواه الخطابي. ولتحليل عملية التخطيب هذه يلجأ الناقد في مرحلة أولى الى تحديد حاضر الخطاب. حيث أن هذا الحاضر هو المنطلق الذي يمكن اعتماداً عليه تعيين المابعد والماقبل. هو اللحظة صفر التي يفترض أنها تحمل أعلى درجات التوافق بين زمني الحكاية والخطاب كما يقول جينيت. ثم يعمد في مرحلة ثانية إلى دراسة التمفصلات الزمنية التي ترتسم وفقها بنية الزمن الخطابي.

يسمح التحليل السردي لـ«رسمت خطاً في الرمال» باعتبار نهاية الحكاية (موت أبي الفتح) بمثابة لحظة الصفر التي تحدث عنها جينيت. وبالتالي فكل ما ورد في الحكاية، وعلى كل محور من محاورها الثمانية، حكي ماض بالنسبة لها. وهذا ما تفترضه، من ناحية أخرى، طبيعة الرواة الذين يخبروننا عن حيواتهم، أي الناطقين بصيغة المتكلم (أنا).

أما بالنسبة لدراسة التمفصلات الزمنية في الخطاب فهي تستدعي تتبع وتسجيل المقاطع السردية، بتفصيلاتها، كما وردت مرتبةً في خطية النص، وتستدعي أيضا حساب الزمن النصي لهذه المقاطع ومن ثم استخلاص خصوصيات زمن الخطاب الروائي في المادة المدروسة من خلال

العلاقات التي يبنيها مع زمن الحكاية. والحقيقة أن تطبيق دراسة تفصيلية من هذا النوع على رواية هاني الراهب، موضوع مداخلتنا، أمر ممتع وشاق: ممتع لما تقدمه الرواية من تداخل وتشابك في معمارها الفسيفسائي يجعل من عملية تفكيكها سلسلة من الألغاز المغرية بالتحدي؛ وشاق لأن الرواية لا تكتفي بتقديم نسيج ثنائي الأبعاد، تشكل الوحدات الزمنية محوراً من محوري إحداثياته، وتشكل المقاطع السردية المحور الآخر، وإنما تقدم بناء ثلاثي الأبعاد ترتبط من خلاله إحداثيات أي تفصيل سردي على محور سردي معين بعدد من المحاور السردية الأخرى. فإذا حددنا، على سبيل المثال موقع لقاء بلقيس وأفقزاد على الخارطة الكرونولوجية لزمن الحكاية، وحددنا علاقات المقطع السردي لهذا اللقاء ضمن محور بلقيس، تبقى أمامنا معرفة هذه العلاقات بالنسبة لمحور أفقزاد وربما لمحور أبي الفتح أيضاً، وهلمّ جراً. وللسبب نفسه الذي ذكرناه آنفاً عن طبيعة هذه المداخلة، سنقتصر هنا على تقديم خصائص الزمن الروائي في «رسمت خطاً من الرمال» من خلال النتائج التي توصّلنا إليها من دراسة العلاقات التركيبية بين زمن الخطاب وزمن الحكاية.

١- القفز السردي:

ليست هذه التقنية جديدةً في عالم الأدب، بل ربما كانت تقنية ملازمة للإنتاج السردي منذ تعلم الإنسان التعبير بالكلام. وطبيعة البنية السردية في رواية الراهب، التي تضع البؤرة الزمنية في نهاية الحكاية تجبره على اللجوء الى تلك التقنية باستمرار. غير أنه يفاجئنا في أحد المحاور -محور بلقيس- وهو يفصح عن اللعبة فتقول بلقيس ثلاث مرّات «سأقفز الآن قفزةً كبيرة في السرد» مرتان منها نحو أزمان لاحقة: استباق Prolepse، ومرة نحو زمن سابق: إرجاع Analepse. والحقيقة أننا لا نجد مبرّراً لهذا الإفصاح، وخاصة أن الكاتب لا يحتاج إليه في قفزات سردية عديدة أكثر أهمية وأوسع مدى، فيكتمها غالباً أو يعطي بعضها شكل النبوءة «تمتم عربي بثقة غريبة: سيأتيهم الحجاج بن يوسف»، وقال أبو الفتح: «لسوف تهب على الحجاج عاصفة من الصحراء. وتعصف بكوفيته وعقاله حتى ترده أسفل السافلين». أو شكل التقمص، تقول بلقيس: «لكن الحقيقة التي أذهلتني تماماً... هي أني وجدتني طفلة في العاشرة من عمرها!»

٢- السرعة السردية La vitesse narrative:

إن مقارنة أطوال الوحدات الزمنية الداخلة في تشكيل زمن الحكاية مع مساحات المقاطع السردية المخصصة لها في زمن الخطاب تشير إلى السرعة السردية التي يختارها الكاتب للحكاية.

وتمر هذه السرعة في روايتنا في طورين أساسيين متباينين تماماً: طور التسارع الذي يعرض الكاتب في أثنائه الخلفية الحضارية التاريخية لمرحلة الصعود العربي أولاً ثم مرحلة التقهقر الذي ازداد تسارعه بعد ظهور النفط؛ وطور التباطؤ الذي يسمح للرواة بأن يسردوا تفاصيل الحكاية، وللروائي أن يعبّر تعبيراً دقيقاً عن الانفصام الذي ولّدته ظاهرة النفط.

٣- التزامن Synchronie :

يفترض مرورُ المحاور السردية المتوازية في محطات زمنية ثابتة التشارك في زمانها وهذا هو جوهر التزامن: حدثان أو أكثر يقعان في نفس اللحظة الزمنية، وقد يكون التزامن واسطة لترابط الخطاب وتشبيك السرد كما نراه مثلا عندما تشارك بلقيس في عمليات المقاومة ضد الجيش العراقي الغازي بينما يشارك محمد عربي كضابط في هذا الجيش في عملية الغزو. أو كما نراه في لحظات اشتراك شهريار وأبي الفتح في أفعال الخليفة نفطيان. وقد يكون التزامن فرصة لتوازي محورين سرديين دون تشابكهما حدثياً مثل محوري جورج بوش وبيث تمبلر في فترة «عاصفة الصحراء».

٤- الأنّماكانية :

يوجد في اللغة الفلسفية الصوفية مصطلح يعني القدرة على التواجد أو الموجودية في كل مكان، وهو مصطلح الأينماكانية Ubiquité المشتق من التركيب الشرطي (أينماكان). وبتبديل ظرف المكان أين بالظرف المشترك للزمان والمكان أنّى سمحت لنفسي بالتجرؤ على قواعد اللغة فاشتققت هذا المصطلح الذي أقصد منه الدلالة على قدرة الوجود أو الموجودية ليس في كل مكان وحسب بل وفي كل زمان أيضاً. وقد دفعتني الى هذا التصرف حاجتي للتعبير عن شكل وجود أبي الفتح وشهرزاد في البنية الزمانية التي يبتدعها الراهب، وكذلك أفقزاد القادمة من أكوان لا تعرف الزمان لتظهر في كل الوحدات الزمنية التي تَعْبُرُ منها الحكاية، بل وتستمر بعد الحكاية في وجود زمني لا حدود له.

٥- التلاطم Télescopage :

في اختياره لتوزيع البنية السردية على ثمانية محاور متساتلة رغم تباين الأصول التاريخية لرواتها يُعِدُّ الروائي نفسه لمهمة سردية معقدة. ويعترف هو نفسه بذلك عندما يدفع أحد الرواة للاعتراف: «أكتب هذا بإيعاز من المؤلف الذي يسعى من ورائنا نحن المؤلفين الفعليين الى لعبة

كبيرة معقدة يظن أنها ستربط الحاضر بالماضي . . . » لكنه ينجح حقيقة وإلى حد كبير في لعبة ربط الماضي بالحاضر وفي الربط بين مختلف المحاور من خلال اللجوء الى التقنية التي نطلق عليها اسم التلاطم . وقد استعرت هذا المصطلح من كتابات الفيلسوف الفرنسي بول فيريليو الذي يستخدم الكلمة في سياق حديثه عن المناظير المعقدة المستعملة في علم الفلك والتي تسمح لنا بنقل زمن بعيد الى حاضر الإبصار عبر المنظار . حسب هذه التقنية يستقدم الراوي في خطابه لحظة من سياقها الكرونولوجي الخاص ليدخلها في السياق الكرونولوجي الذي يتحرك فيه . يقول محمد عربي : «أنا لم أعد الى القرن الثامن كما اتهمتني تلك السعلاة ذات يوم . أنا فقط وجدت الحجاج بن يوسف أمامي . وحقا من جاء الى من؟ القرن الثامن الى القرن العشرين ، أم العشرون الى الثامن؟» ، وفي مكان آخر يقول الخليفة لأبي الفتح : «لعلّك نسيت أننا في القرن العشرين !» فيجيبه «بل أنت الذي نسيت أننا في القرن السابع» . كذلك نجد التلاطم على المستوى السردي وذلك على مدى الرواية حيث يختلط الماضي بالحاضر كما لو ليس بينهما أي فاصل زمني .

زمن النص :

تقودنا هذه الخصائص السردية الى محاولة قراءة زمن النص الذي اعتبرناه المستوى الثالث من مستويات تحليل الزمن الروائي . وفي سياق هذا التحليل يجري البحث عن العلاقة بين معطيات تحليل الخطاب الروائي التي توصلنا إليها وخصائص اللحظة الزمنية التي ينتمي إليها النص .

لكن قبل متابعة البحث ، لا بد من الوقوف قليلا عند التاريخ الشهري المحدد لزمن صدور الطبعة الأولى من الرواية ، ألا وهو الخامس من حزيران ١٩٩٩ . لقد جرت العادة لدى دور النشر أن تدون السنة التي تمت فيها عمليتا طباعة الكتاب ونشره . أما أن يدون اليوم والشهر فهذا ما لم يكن ليحدث برأيي لولا أنه يُرجِع الى ذاك اليوم المشؤوم في تاريخنا المعاصر . وسواءٌ أكان هذا التدوين بمبادرة خاصة من الناشر أم بموافقة الكاتب ، لا نستطيع الامتناع عن اعتباره المعادل الضدي لتعبير «النهاية مؤقتا» الذي يُختتم به النص الروائي . كما لو أن الراهب يقول إن نهاية زمن التردي المستمر من ١٩٦٧ الى ١٩٩١ لا تكون إلا بإطلاق حريّات الفن والإبداع . إن هذا التعشيق لتاريخ إصدار الرواية في سياق التاريخ العام الذي يعيشه العرب يلقي دون شك ضوءاً على زمن النص لكنه لا يوضح العلاقة التي تقيمها الرواية ، كعمل إبداعي ، مع هذا الزمن .

إن ما يميز نهاية القرن العشرين يتجسد تحديداً في أمرين مترابطين: العولمة والتقدم العلمي الهائل (خاصة في مجال الميكروبيولوجيا وعلم الفلك). وهذان الأمران قد يؤديان الى خلق شكل جديد من البشرية إذا لم تتوصل هذه الأخيرة الى ضبطهما. وهما قد بدأا فعلا، يشوّشان الثوابت المعرفية والأخلاقية للإنسان، ومن أكثرها تأثراً ثابت الزمان. فالعولمة التي تتطور نحو مسح الفروق المكانية لتصبح الكرة الأرضية مكانا واحدا (تتسلط عليه قوة واحدة)، تتطور أيضاً وبالقوة نفسها نحو إزالة الفروق الزمانية، نحو تمييع الماقبل والمابعد. فما قد يحدث اليوم في أي زمن تفترضه كروية الأرض ينتقل في زمن حدوثه نفسه الى كل أزمان الأرض، حتى أصبح الإنسان شاهداً عيانيا عن بعد. ليس فقط لما هو مخصص له بل أيضا لما يدخل في صلب خصوصيات وحميميات الآخر. أضف الى ذلك أن الهيمنة على العولمة ومحاولة حصر الوعي بالإدراك تحوّل الناس الى عبيد للحظة الراهنة، والى مستهلكين مباشرين بلا ذاكرة ولا بأمل. أليست هذه هي الأنّماكانية في تحقيقها العملي؟ ثم إن التقنيات الحديثة فتحت الحدود الزمكانية للإدراك الإنساني بحيث صار الإنسان قادرا على متابعة عدة أحداث تجري في اللحظة نفسها سواء عن طريق الهاتف أو الانترنيت دون اعتبار فروقاتها الزمنية. أليس هذا هو التزامن في تحقيقه العملي.

وعلم الفيزياء الفلكية، الذي يقول هاني الراهب في مقابلاته أنه قرأ فيه الكثير، يستطيع اليوم براصده العملاقة التقاط صور لظاهرتي النوفا والسوبرنوفا وما يلد فيها وما يموت من نجوم. لكن الحدث الذي يلتقطه المرصد اليوم جرى قبل ملايين ملايين السنين الضوئية، أي أننا نراه في سياق كرونولوجي خارج عن سياق حدوثه الحقيقي. أليس هذا هو التلاطم في حقيقته العلمية؟

لقد أراد هاني الراهب أن يكتب رواية عن تأثير النفط على بلاد العرب، وعاين بذكاء ومعرفة الفُصام الذي أصاب المجتمعات النفطية. فبينما كان من المفترض أن يستفيد شيوخ وملوك النفط من هبة الطبيعة هذه ليدفعوا ببلادهم على طريق الإنسانية التي نادى بها الإسلام، سخروها للبقاء في عصر التكايا والجواري والبخور. لقد رأى هاني الراهب رائد الفضاء النفطوي وهو يدور حول الأرض في كبسولة سيده الأمريكي بينما يصرخ إمامه الأرضي مكفّراً كل من يقول بكروية الأرض. ورأى سدنة الهياكل الذين يستحلبون نصوصا من نسق كرونولوجي عفا عليه الزمان ليحاكموا إبداعات نهاية القرن (وما زالوا في بداية القرن الجديد). ورأى كيف تتكون المدن الهجينة فتكون خليطة من مكة وأمريكا. رأى كل هذا وكتب عنه هذه الرواية الأخيولة. ولكي يبتعد عن الخطابية والمباشرة والعقم الأدبي، حوّل المشاهدة الجامدة الستاتيكية الى حركية أصوات وإبداع

عبر توظيفه للتصورات التي أنتجتها نهاية القرن العشرين عن الزمان، وهذا ما جعلنا نرى في روايته رواية نهاية القرن بامتياز.

لقد مارس الراهب في روايته فعل التحرر في مجاله الخاص، مجال الإبداع الأدبي، وهذا ما جعل أرباب الجمود العقلي يثورون ضده. فطوبى له ولرفاقه في حركية الإبداع حيدر حيدر وممدوح عزام والقائمة طويلة.

شهادة شخصية عن الرواية

وليد إخلاصي

الحديث عن الرواية هو حديث عن (القص)، والنص الروائي بمعناه المتداول هو تألق فعل القص في واحدٍ من تجلياته المألوفة كالحكاية والأسطورة والملحمة والقصة والرواية، والأخيرة نمت وتطورت كحضور (للحكواتي) في أعلى درجة من حالاته الفنية المدنية الواعية للواقع، والذي يخلق معادلاً للواقع محملاً برؤية للمستقبل. أي أن الروائي في نهايةٍ لمطاف الحكواتي هو ارتسام لصورته المتقدمة الناضجة في مجتمع أكثر تعقيداً وارتباطاً بمسار التاريخ. والروائي هو أكثر نقاء وقدرة على ردّ الصور الملتقطة مضافاً إليها رؤية الروائي وموقفه من الحياة، أي أن الصورة في أصلها الفيزيائي المكتسب تصبح صورة كيميائية تتداخل مع روح الروائي بعد فعل القص وهي تُرسل من جديد إلى الآخرين أي المتلقين.

والقص بمعنى ما هو استعادة لتاريخ ما في مطبخ التحويل الفني، وهو رؤية واضحة وتتخلّص من ذاتها بقدر سخونة فنيتها إذ تصبح آنذاك شمولية، فكأنها الآهة الحبيسة تتحول إلى فصاحة تعبر عن إيقاع المجتمع بلغة تتسلل إلى القلب والعقل.

والبحث عن أصول الرواية في التجربة الشخصية تعود إلى الوعي الأول أو إلى الرغبة المبكرة في اكتشافها للعلاقة المتكونة بين مفردات اللغة وبين الحدث، ثم تأصلت أكثر في ربط المكان بالزمان وفي نشوء علاقات متعددة فيما بينهما، أي بداية علاقة المحسوس والمدرك بشعاع المسيرة الزمنية المتغلغل في نسيج الحياة الشخصية التي سأدرك أنها حصيلة التفاعل بين العنصرين الأولين أي المكان والزمان.

ولا بد أن (القص) كانت له جذور، هي في ا لمقام الأول ثقافية، في صناعة الإنسان عبر مسيرة زمنية في المحيط الجغرافي الذي يحتويني، والتي ابتدأت في :

١-العلامات الحكائية، شخصية أو عائلية أو محلية شعبية، فهي التي دفعتني إلى إعادة صياغتها، فشخصية قريبة للعائلة أو سلوك معلم في المدرسة أو تصرفات شرطي، كانت تشكل في علاقاتها معي أو مع المحيط الخارجي أساساً لتقويمها واتخاذ موقف منها، هو الضد إذا ما كانت سيئة، وهكذا ابتدأت الكتابة الحكائية عندي كعملية تشريحية انتقامية في معظم الأحوال، واستقر في نفسي أن الأدب المروي هو كالسلاح جُعل للقتال والصدام والانتقام أحياناً.

٢- ثم أثرت الخرافات السائدة، والتي كانت سائدة ومنتشرة في معظم زوايا المجتمع، المنزل والمدرسة، والأحياء التي كانت الملعب الذي يمتص حيويتنا ويزيد فيها. لقد شكلت الخرافة التي التصقت أحياناً بالسلوك الاجتماعي العام، وبالرغم من أن بداية نضوج العقل كان في الإعلان عن عدم تصديقها وبخاصة أن المعارف المكتسبة من مصادرها العقلانية تلغي ما هو غير منطقي، فتأتي حاجة المخيلة للأمور اللامعقولة لتساهم في نسيج القص الذي تستند إليه الرواية.

٣- ولعب التقويم السنوي واليومي للأحداث العامة دوراً فعالاً ومستمراً، فكانت الأيام بأحداثها التي مررت فيها منذ الولادة وحتى الآن بمحطات احتلت مكانة في الوجدان، وساهمت عضوياً في تكوين الرؤية لمسيرة التاريخ، وحفرت أحداث تلك المحطات بشكل مباشر أو غير مباشر في تفاصيل الكتابة وتكوينها وبخاصة الروائية منها. فأيام الحرب الكونية الثانية التي رافقتُ آثارها الاقتصادية والنفسية كانت شرارة الوعي بالوجود، لتجيء بعد ذلك لحظة الاستقلال الوطني في العام ١٩٤٦ متوجة الحالة النفسية الغائمة في فهم معنى الحرية، ليعقبها سنوات الانقلابات العسكرية التي سبقت ورافقت اللحظة المأساوية الحادة والتي تجلت في العدوان الصهيوني في العام ١٩٤٨ وما رافقه من صراع عربي-إسرائيلي سيستمر بعد ذلك. وكانت التحولات الجذرية في البنية العربية ما بين الثورة المصرية في ١٩٥٢ التي ولّدت تأميم قناة السويس في العام ١٩٥٦ وما تلاها من عدوان على مصر التي كان الرباط الثقافي-القومي معها من علامات الوعي المتزايد باليقظة العربية والتي تجلت في الوحدة السورية-المصرية التي لم تستمر طويلاً، وما بين التحولات السورية التي ابتدأت بالعام ١٩٦٣، هي محطة فعالة في إغناء الخلفية الروائية. وذلك التقويم العربي كان من أهم الأفعال التاريخية في تكوين المخيلة وتقلبات الذات. ثم تعاقبت المحطات التاريخية من حرب حزيران ١٩٧٣ مولّداً لنتائج نفسية تؤكد على مزيد من التعلق بالبيئة والوطن. ثم تتالت

الأحداث من تحرك الأصولية الدينية في أواخر السبعينات إلى اجتياح القوى الإسرائيلية لأراضي لبنان في العام ١٩٨٢ ، وفي العام ١٩٩٠ كانت شرارة التأكيد على الاحتمال الدائم لتواجد القوى الغربية في المنطقة العربية بعد محاولة اجتياح العراق لجارته الكويت وما نتج عنه من تمزق في الوعي العربي العام منعكساً على حياتي الشخصية من رؤية اجتماعية وسياسية ونفسية .

٤- وظلّ التراث الديني منذ البدايات ، وفي حالاته الغائمة السحرية ، يرمي بثقله في بحيرة العمل الأدبي . ومع تزايد وتيرة الوعي توضحت خيوط البساط الثقافي الذي أقف عليه ، فلقد اكتمل ظهور حالتين من التفكير أولهما الدهشة من تماسك هذا التراث وتأثيره القوي في خلفية الحياة والمواقف ، وثانيهما يقظة (العقل) الذي يقود إلى الصراع الإيجابي ، الخالي من التعصب الأيديولوجي ، بين المنطق والخضوع لتأثيرات الفكر العلمي وبين الإعجاب بالقوة الهائلة للتراث بأسره والذي يغلب عليه التراث الديني ، إذ كثيراً ما تغلب على ما يرافقه من تراث عام .

٥- وأما الأساطير التي حفلت المنطقة الجغرافية بتنوعها الهائل وسورية بقعة تاريخية فيها ، كانت مولّداً فعالاً في البنية الروائية ، فلقد كانت تلك الأساطير الشفوية والمدون منها ، النبع الثري لمقومات التخييل الروائي . وكان الأسلوب المتكامل فنياً لأية أسطورة قديمة من وادي الرافدين أو من المراكز المدنية الكبرى في المنطقة أو تلك التي استمرت متواترة منذ أيام العرب الأولى أو تلك التي تأقلمت وأخذت شكلاً محلياً وهي القادمة من مناطق ثقافية أخرى في العالم ، كان ذلك الأسلوب هو الدافع لي كي أغرف من ينبوع الأساطير الذي لا يجف ، ولقد أعطت الأساطير قوة خلاقة في تحويل جانب من الواقع إلى حالات أسطورية لتؤكد على أن إحدى وسائل التحقق الأدبي وبخاصة الروائي هو في (أسطرته) أو جعله نتوءاً بارزاً في سلسلة النتوءات الخلاّقة عبر مسيرة التاريخ . وبهذه الاستجابة لنزعة التاريخ في تبلوره النقي عبر تلك النتوءات توهجت الأسطورة وتجسد تأثيرها في التفكير والأسلوب الروائي .

٦- ولعبت المثاقفة مع المحيط الكوني دافعاً في اكتساب الرؤية الثقافية الواسعة بلا حدود ، فكانت تأثيراتها عميقة في طرائق التفكير والأساليب وتعليمية في كثير من الأحيان . وأثبتت المثاقفة مع الآخرين قدرة امتصاص البيئة لما يردها ، وعلى اتساع أفقها وسعة صدرها ، وعلى حاجتها المستمرة في التفاعل دليلاً على عدم انغلاقها . وهكذا خضعت ثقافتنا السورية لقانون الأواني المستطرقة ، إذ يتوازن محتوى وعائها الثقافي مع محتويات الأوعية الكونية الأخرى . وبذا يمكن

القول إن الكتاب وأنا واحد منهم قد أسعفهم حظ كبير في الاستفادة من مراجع كثيرة أغنت أساليبهم الروائية وغيرها، بل إن تلك الجذور الثقافية المتعددة هي التي كان لها أثر الصياغة القوي في نسيج (القص) الروائي ونسج الأعمال الأدبية الأخرى.

لقد كان تطور القص الحكائي المتوارث والذي أخذ شكل الرواية الحديثة، يتصل بقوة بالمورثات الثقافية المكتسبة، والذي أثر على الأسلوب أي على تجلي الفكرة في اللغة المكتوبة بالطريقة التي تخصّ الكاتب.

وهكذا يمكن القول أنّ أي عمل روائي صادق وعفوي لا ينوي أصلاً أن يحقق مكاسب في معركة التجديد التي تحكمها الثقافة الحية، لأن الروائي لا ينوي فعل تقنية حديثة لفرض التجديد، لأن التجديد هو استمرار لاجتهاد الإبداع في تحقيق ذاته وللفكرة التي تسيطر على الكاتب، بل إن تجليات أية تقنية هي استجابة للمؤثرات التالية :

١ - الإبداع الذاتي الكامن في مختبره التجريبي الذي تحدد قوانينه الأحداث والسِير واللحظات المؤثرة الداخلة إليه، والتي تبحث عن مفردات اللغة فتلملمها لتكوين صيغة جديدة، ويحدث المختبر وسطاً كيميائياً يجمع ما بين الشكل والمحتوى في صيغة جديدة.

٢- الوعي الذي ينظم جدوى تلك اللقاءات بين (المدخلات) إلى المختبر وما بين المخزون اللغوي، فيعمل على تنقية النتائج التي تنجم عن لقاء المبنى بالمعنى. أي أن المختبر الداخلي التجريبي (بمعنى البعد عن التكوينات والأفكار الروائية مسبقة الصنع) هو الفراغ الذي يمتلىء بالعمل الإبداعي في طوره التكويني وحتى لحظة إنجازه وبداية خروجه إلى عالم المتلقي. وإن مدى علاقة الرواية بالمتلقي وبذائقته التي تأثرت أيضاً بالجذور الثقافية التي تم ذكرها سواء بسواء بالذائقة التي تتأثر بالفنون والإنجازات الإبداعية الأخرى، وأخيراً بمدى الصدق الذي تنضح به الرواية، هي العوامل الكبرى التي ستعطي للرواية مكانتها تقليدية كانت أم تجديدية وفقاً لخط التطور الثقافي.

٣- أثر الفكرة الكبرى في الرواية على الأسلوب، لأن أثر الفكرة بما تحتويه من تفاصيل وأفكار جانبية هي التي ستتفاعل مع التقنية، وتعطي الشكل النهائي للقص الروائي، وبمعنى أدق أن مبنى الرواية هوالذي يحدد الشكل الذي سيصل إلى المتلقي في الحالة التي يطلق عليها تسمية (التجديد) أو (الحفاظ على التقاليد الموروثة) في الرواية.

٤- الخبرة السابقة التي سيعبر عنها التراكم في تكرار استخدام الأفكار والأحداث لغوياً، مضافاً إليها طبيعة الموقف الشخصي من الحياة والأفكار والسلوك البشري. أي أن الشكل النهائي لأية رواية اكتبها هو حصيلة المرونة الواعية والمستندة إلى الخبرات المتراكمة في تفاعلها مع الرؤية الذاتية للحياة من حولي جغرافياً وتاريخياً وإنسانياً. ولهذه الأسباب تكون المراهنة على عملي المستقبلي في تكوين العمارة الفنية للرواية.

لقد ابتدأت حلمي الروائي في أن أكون موازياً لعمل (الحكواتي)، وتطوّر خط رغبتي الذاتية في أن أكون شاهداً على عصر أعيشه، ولأحلم في أن أكون (مستقبلياً) لا يقتصر فعل الكتابة عنده على تدوين (ماحدث) بل أن أرقى إلى مستوى (ما سيحدث)، وتلك حركة التطور التي ما زلت أعيش هاجسها. ويبدو أن آلية الاستمرار تلك في العمل الروائي، هي التي تمنحني الأمل في تحقيق شيء لم أكتبه بعد.

الشكل الروائي : أي سر في هذا السحر؟

نبيل سليمان

مبكراً بدأت أتساءل، وأنا أُسْحَرُ بحكايات من حولي - وبخاصة والداي - عن سرّ هذا السحر. وسرعان ما دار بي السؤال، وأنا أُسْحَرُ بقراءاتي في التراث السردي الشعبي، ثم في بعض قراءاتي الروائية، العربي منها والمترجم. وما فتئ السؤال يزداد غموضاً وإلحاحاً حتى اليوم، مثل الجواب، أي جواب، وإن كانت كتابة الرواية ونقدها قد علّماني أن السرّ يقوم في الشكل، حتى بات بوسعي أن أتلعثم بالتالي، وأنا أتلمس جذور الشكل الذي حاولته رواياتي :

١ - التراث السردي الشعبي :

من (ألف ليلة وليلة) و(سيرة بني هلال)، بخاصة، ومن العديد من السير الشعبية، شغلني أمر التغريبة. وبعبارة معاصرة : شغلني أمر الترحال والنزوح والهجرات. وربما كان ذلك، إضافة إلى القراءة والسماع، بسبب مما كان للسفر في حياتي الشخصية، منذ الولادة حتى اليوم. وعلى أية حال فقد قام السفر الفردي والجماعي، الطوعي والاضطراري. كفعل روائي في العديد مما كتبت، يبتدع لعبه ولغاته عبر ما يتعلق بالسفر من المصادفات والاكتشافات وتنوع الفضاءات والخبرات والانتماء والبتر، وما يولّد من العلاقات. ولعل بداية ذلك قد كانت في رواية ثلج الصيف (١٩٧٣) التي وضعت لها في طبعتها الأولى فقط عنواناً إضافياً هو (ما كان من السلطة والمسافرين حين سقط الثلج في الصيف على وطني). والفعل الأساس في هذه الرواية هو انقطاع السفر بجماعة بين دمشق وحمص. وفي رواية جرماتي (١٩٧٧) كان الفعل الأساس هو نزوح من نزح وعودة من عاد من أهل قرية جرماتي الحدودية، جراء الاحتلال الإسرائيلي لها عام١٩٦٧ ثم الانسحاب منها عام ١٩٧٤ . وسيكون السفر من الداخل إلى الحدود، في رواية المسلّة (١٩٨٠)، الحل الروائي لرسم حيوات الشخصيات باشتباكها وبمصائرها أثناء حرب ١٩٧٣ وما تلاها من حرب الاستنزاف

حتى فصل القوات صيف ١٩٧٤ . وإذا كان السفر قد شكل حيوات خليل وأسرته في رواية (هزائم مبكرة)، فقد ظل كل ذلك، قبل مدارات الشرق (١٩٩٠ - ١٩٩٣) أدنى بكثير، حيث مضت (التغريبة) في هذه الرباعية، بالجماعات الفلاحية وبالبدو من فضاء إلى فضاء، طوال العقود الأربعة الأولى من القرن الماضي، وولّدت (التغريبة) - حيث لا تفي مفردة السفر ولا الرحيل - تعبيرها الروائي، من السرد إلى الفضاء إلى الوصف إلى تعدد اللغات وهجنتها. وهذا ما سيلي بدرجة أقلّ في رواية أطياف العرش (١٩٩٥).

وأحسب أن جذور التراث السردي الشعبي في الشكل الروائي، قد كانت أيضاً في رباعية (مدارات الشرق) وفي (أطياف العرش)، ومن بعد في مجاز العشق (١٩٩٨) عبر فعل العجائبي والغريب والخارق، عبر ما في الأدب الديني الشعبي، الشفوي والمكتوب، من (فانتاستيك)، حيث تتكسر الأزمنة والمنطقية، وتلعب الأسطورة لعبتها، وتتفجر المخيلة، وتتعدد الحقيقة، وهذا ما شكّل شخصية (حمادي الحسون) في الجزء الثاني من (مدارات الشرق) وتقمصات شخصية الضابط الانقلابي (تحسين شداد) في الجزء الأخير من هذه الرواية. وهذا ما سيشكّل شخصية (الطويبي) في (أطياف العرش) والكثير مما يعنيه حضور الماء في (مجاز العشق).

بقي مما يهمني أن أذكر هنا، أن لغة التراث السردي الشعبي قد علمتني الكثير من لغات تلك الروايات التي كتبت، ليس بلعبة التناص وحدها، بل بالتعدد والرطانة، بالتهجين بالعامي، بلغة المدنّس والمقدس. وقد يكون من الطريف أن دراستي الجامعية، وعنايتي التالية بالتراث الأدبي الرسمي، قد علماني الكثير من نقيض ما تقدم في لغة السرد والوصف، حيث ثراء وغواية المعجمية المهملة غالباً في كتابتنا المعاصرة.

٢- المثاقفة الروائية :

وأعني بها ما علمتني من أمر الشكل الروائي قراءاتي الروائية والنقدية في الرواية غير العربية، وفي الرواية الحداثية العربية التي كان للأولى فعل ما فيها. وربما كان أول ذلك حضورَ الروائي كشخصية مستقلة في الرواية، كما كان في (ثلج الصيف) منذ عام ١٩٧٣ . على أن الأهم هو محاولة تعدد الأصوات في هذه الرواية، بتخصيص مقام سردي لك شخصية روائية، وتعدد زوايا النظر للحدث الواحد وللشخصيات. ولكم كانت غبطتي وربكتي كبيرتين عندما قال لي سليمان

فياض قبل ربع قرن، وأنا في بداية الطريق : "لقد حاولتَ حقاً أن تقدم التجربة من خلال تعدد الأصوات وتصاعدها وتتابعها المستمر، كذلك من خلال قطاعات عرضية، يتخللها النمو الطولي للألياف والخلايا في حدث التجربة الأساسي». فقد كانت معرفتي آنئذٍ بتعدد الأصوات جدّ متواضعة. غير أنه، ابتداءً من هذه الرواية، سيغدو تعدد الأصوات واللغات، ستغدو البوليفونية والحوارية، فاعلاً بامتياز فيما حاولت من كتابة الرواية، قبل وبعد أن أتقرّى ذلك عن باختين وسواه.

ومن هذا القبيل كانت ملاعبة السرد، سواء بتعطيله في المشهد أو في الوقفة الوصفية، أو بتشغيل الاستشرافي منه، وبخاصة في (مجاز العشق) ورهانها على حرب - حروب المياه الآتية، لا ريب فيها. كذلك كانت ملاعبة الحوار، كسانحة ثمينة للتعدد اللغوي، وملاعبة الزمن التي تحاور من بين ما تحاور - الموسيقى : فن الزمن، وملاعبة المكان التي تحاور - من بين ما تحاور - النقش، وقد سعيت إلى أن يكون ذلك (الموسيقى والفن التشكيلي) سرّ شخصية عدي البسمة وترياق الصوان في الجزأين الثالث والرابع من (مدارات الشرق).

٣- الطبيعة :

لست أدري إن كان لي أن أرى الطبيعة أيضاً جذراً ثقافياً. لكنني أدرك اليوم كيف علمتني تشكيل الزمن الروائي، وبخاصة في (مدارات الشرق) و (مجاز العشق). ففي الروايتين، كان السرّ في (الماء) : موج البحر في الأولى، حيث الزمن الروائي موجة تنداح، موجة تتكسّر، موجة تتداخل في موجة... أما في (مجاز العشق) فقد كان الماء هو الشكل الدائم التشكل، وهو الذي - كما قال باشلار - لا يستطيع أن يأتي قبل الشكل ولا بعده، لأنه مرتبط به، وهو ما حاولت أن يكون التعبير عن الحب والجنس والحداثة والصداقة والكتابة والسلام وحرب المياه القادمة، وحيث - فيما أحسب - تماهى الجذر التراثي بجذر المثاقفة في الشكل الروائي.

***

لا أظن أني قد قدمت بما تقدم أكثر من التلعثم أمام السؤال عن سرّ ذلك السحر في الشكل الروائي. بيد أنه يلح عليّ أخيراً أمران :

الأول : أن أتقرى في الجذر اللغوي العربي للرواية، حيث في مادة (روى) : الرواية هي جريان الماء ووجوده بغزارة وظهوره بأي شكل، ونقله من حالة إلى أخرى. أما الراوية فهو أداة

نقل الماء (المزادة) وناقل الماء (التعبير) ومصرّفها (السقاء) وناقل الشعر، والحافظ للخبر، وفي ذلك كله يتلامع الري الروحي والري المادي، كما قال أحدهم بحق.

أما الأمر الثاني والأهم، فهو – كما عبر محمد برادة – ضرورة تخطي الجدال المتصل باستيراد الشكل الروائي. فهذا الشكل ذو جذور وبذور وتحققات في سائر الثقافات، لا تتملكه ثقافة ما. وبدلاً من الرطانة في ذلك، وبدلاً من استعلاء المركزية الغربية واستخذاء الأطراف، وبدلاً من عقدة الخصوصية، لنا وعلينا، كتّاباً للرواية ونقاداً، سوريين وفرنسيين في هذا اللقاء، أو حيثما كانت الرواية في سائر المعمورة، أن نحاول في هذا الفن الذي لا يفتأ يتحول بفوضى وبنظام، داعياً إلى المغامرة والتجريب، ليتولّد شكل فشكل بلا نهاية ولا اكتمال. وما يهم بعد ذلك أن أكون قد استقيت من غويتسولو – مثلاً – لعبة النقطتين المتعامدتين، بديلاً لسائر علامات الترقيم، في رواية (مجاز العشق)، أو أن يكون غويتسولو قد استقى من التراث السردي العربي ما استقى.

الرواية والسياسة

شهادة الروائي فيصل خرتش حول معالجة «السياسي» في أعماله الروائية

- "طاسة الجان" أو لعب الروائي بأوراق السياسة :

لا يمكن للروائي أن يكون مؤرّخاً، لكل واحد منهما، منهج بحث خاص به، وطريقة مختلفة في البحث والاستقصاء ... والروائي بهذا المعنى أو ذاك لا يعيد وقائع التاريخ، كما جرت، إنه شاهد على عصره، يستعيد التاريخ ليحاكمه ويطبّق عليه فلسفته الخاصة، يحلل أحداثه في مخبره، ثم يعيد تركيبها، ليقدّم حكمتها التي تنطبق على العصر الذي يعيش فيه.

قدر جيلنا أن يكون مقيّداً إلى السياسية، تعيش معه في كل عمل يقوم به ... يتنفس هواءها، ويتناولها في خبزه اليومي.

تزوّج والدي المرأة التي ستكون أمي، وكانت قوافل اللاجئين الفلسطينيين تصل إلى الجوامع، فينزلون فيها، ويتعاطف السكان معهم، فيرسلون إليهم أطباق الطعام، والثياب، ويقولون: «لا حول ولا قوة إلا بالله»، وهم ينظرون إلى البؤس المعلق على حبال الغسيل ...

كانت أخبار ذبح الأطفال وقتل الشيوخ، وبقر بطون الحوامل قد سبقتهم فعسكر الخوف على الأزقة وأبواب المدينة السبعة، يومها ركب الرجل الذي سيسمّى أبي فرساً أزرق، وانتفض شرفاً، وأهدى المرأة التي ستكون أمي، عدّة انقلابات عسكرية، مهراً لها، لأنه لم يدفع مهرها بعد، فرحت تلك الحزينة وحملت بي، وفي القبو الذي تنزل إليه بدرجات ثلاث فتحت عيني على ابتسامات هلعة، خائفة، فقد ولد الولد البكر لأمي، وكان ناحلاً، تكاد ورقة خريفه أن تسقط.

انسللت من عمري، ومشيت حافياً، ككل أطفال تلك الأيام، كان البرد يصفر وحيداً في الشارع، شاهدت طفلة معلقة على الجدار، وأمام عينيها ويدها الممدودة إلى المدى، أسلاك شائكة، تمنعها عنّا أو تمنعنا عنها، كانت تفتش عن وطن ينسل من بين الأصابع وتطالبنا بمعونة الشتاء ...

مشيت فوق أسلاك الخيبة والمرارة، سرق طفل لعبتي، ركضت وراءه، فدخل إلى عنبر طويل، دخلت وراءه. كان هناك بشر، لا أزال أذكرهم، صورتهم محفورة في ضميري، أولاد

وبنات وعجائز في بيوت مقسّمة بالخرق وبصناديق الشاي الفارغة، الشاي السيلاني الممتاز، فتشت إلى آخر الخان، لم أجد الصبي، سألت عن (الخان) الذي دخلت إليه أبحث عن الولد الذي سرق لعبتي، قالوا لي، إنه خان اللاجئين، وكان الأخ الأكبر لأمي، قد خرج من جيش الإنقاذ بصورة معلقة له، وهو يرتدي الكوفيّة والعقال، ويتجنّد بصف الفشك، والبارودة الإنكليزية، أخذني إلى ساحة باب الحديد، كانت هناك خيمة كبيرة ومكبر للصوت، تندفع منه الأناشيد الحماسية، تبرع خالي بشيء ما، وعدنا صعوداً على طريق الثكنة العسكرية.

... لم أكن أدري، ما هي السياسة، لكنني سمعت أحاديث كثيرة فيها، قرأت لأولئك الذين يجهلون القراءة والكتابة منشورات سرّية، ولم أفهم شيئاً منها، قرأت شعارات الحديد والدم والنار المخطوطة على الجدران، راقبت انتخابات العمال، وعايشت نضالاتهم، من أجل حياة أفضل، وأعجبت بالمتطوّعين وهم يرتدون الثياب الخاكية ويحملون البنادق على أكتافهم أيام حرب بور سعيد، فردّدت مع الراديو: «دع مياهي فمياهي مغرقة، دع سمائي فسمائي محرقة». ورسمت في دفتر الرسم الطائرات وهي تحترق، وجنود الأعداء الذين يهبطون بالمظلات وهم يقتلون ببنادق المقاومين البواسل قبل أن يصلوا الأرض، وهم يهتفون: «يا هذه الدنيا أطلي واسمعي، جيش الأعادي جاء يبغي مصرعي.» و «الله أكبر فوق كيد المعتدي».

في تلك الأيام بدأ وعينا يتشكل، وصرنا في قلب الحدث، الصراع العربي الصهيوني في كل خبر، وفي كل حديث، وسوف نمضي في طريق طويلة، نرى لنشهد أحداث نصف قرن، عاصفة، تحاول أن تقتلعنا من جذورنا، لكننا نصمد ونتشبّث بقوة، لنستمر في الحياة.

خرج الإنكليز والفرنسيون، بعد حرب السويس من المنطقة، ووصلت الأساطيل الأمريكية إلى البحر المتوسط تغازل الحكومات العربية، وخرجنا في المظاهرات، نسقّط الأحلاف، والاستعمار وصنائعه من الحكام المأجورين، وبرز عبد الناصر، شخصية جذّابة قوية، كأنما كانت مصنّعة خصيصاً للمواطن العربي، الذي يفتش عن قائد، فيه كل المواصفات التي يتمنّى أن يجدها في غيره، ليقوده إلى بر الأمان... كان خلاصة الرجولة العربية، التي تجيد مخاطبة الوجدان العربي، من خلال بلاغة اللغة وإنشائيتها، فحاربنا الاستعمار والصهيونية، وتحطمت على صخرة صمودنا المؤامرات التي تقاد من الداخل والخارج.

صار رمزاً لنا وعلى يديه، تعلّمنا أناشيد عبادة الفرد، وأنشدنا في المدارس، للزعيم الأسمر،

قبل أن ندخل الصفوف ونتعلّم القراءة والكتابة.

صفقنا له كثيراً، ورفعنا صوره في كل مكان، وهتفنا بحياته ونحن نرى ونسمع عن الأحكام العرفية والاعتقالات، وتحقيقات المباحث، لكننا شعب غفور رحيم، لم نر في عبد الناصر، إلا الآمال في تحقيق وحدة العرب - الحلم - الذي سيخلصنا من كل أوجاعنا، لنبدأ الزمن العربي الجديد.

وعندما وقع الانفصال، لم نصدق أنفسنا، كنّا بحاجة إلى كربلاء جديدة لنرتدي السواد وندب حاضرنا ... وكان علينا أن نبدأ من جديد ... من نقطة الصفر، ولكن بعد أن اكتوت الأصابع بنيران السياسة.

... الزمن العربي الذي سيأتي سيكون، زمن الثورات والكفاح والنضال، وسوف يعلن عن زوال طبقة وحلول طبقة جديدة محلّها، تغيّرت الأخلاق والطباع، وحلّت أخلاق وطباع جديدة محلّها، وصار الصراع على السلطة يتخذ شكل المجابهة العنيفة الشرسة، يقفز الأقوى ليطيح برؤوس رفاقه، وشاركت كل القوى في قيادة الشعب، إلى الهاوية، إلى ذلك اليوم، الذي لم يعرف العرب، لا في تاريخهم القديم ولا الحديث، هزيمة أشد إيلاماً منها ... وذلك عندما استيقظوا في صبيحة الخامس من حزيران، وقبل أن يغسلوا عيونهم من نعاس البارحة، هزتهم الانتصارات العربية، وتحطّم طيران العدو في صوت البلاغة العربية، وفي اليوم السادس، حين استراح ربّ الجنود، خرجت الأصابع من اليدين، وبدأنا طريقنا الطويل الطويل، كي نسترد أصابعنا، وفي غمرة كل ذلك كان الشعب المنسي، يقاد إلى الحروب، ويقاد إلى السلام، نصنع منه بالونات نطيرها في الهواء، عندما نريد، ونملؤها بالماء، نثقبها أو نفجرها، فالأمر سيّان ... والشعب خاضع للقيادة، إطاعة المرؤوس لرؤسائه، وعلينا أن ننفذ الأوامر بدقّة وطاعة.

... لم أكن أرغب في اللعب على حبل السياسة، لكننا جيل الهزيمة، صعقنا أمام هول ما سمعنا، فقد كانت رؤوسنا محشوّة بالغطرسة التي فرّغها فيها مدرّسون يتنطّعون للدفاع عن شرف أمتنا وتاريخها المجيد، وكان لابدّ من الانتقام، أن ندك المعبد على رؤوسنا ورؤوس سادتنا، ذهب بعضنا إلى المقاومة، وآخرون إلى المنافي، والكثير الكثير إلى الأقبية والسجون، لقد دفعت حرب حزيران جيلنا لامتهان السياسة الفاشلة، ودفع الثمن غالياً. لا أحبّ الحديث في السياسة، ولا في التاريخ السياسي، ولكنه قدرنا، نحن الذين سنكون شاهدين على نصف هذا قرن، قتلى وحروب،

دمار وخراب، مشردون ومنفيون، إنه صراع البقاء، بيننا وبين إسرائيل، والزمن وحده كفيل بحل المشكلة.

وكان على واحد مثلي، يخاف أن تقطع أصابعه إن بلّلها بحبر السياسة، أن يجد وسائل أخرى ينتقم فيها من صانعي القرار، فرحت أداور الكلمات، وأبحث فيها عن جمل تريحني من الحقد الذي أحمله على ظهري، فعبّأت القصة القصيرة بهذه الأفكار، بيدَ أن القصة القصيرة كانت عاجزة عن حمل هذا الذي يريد أن ينفجر في داخلي.

عندما نضجت وبلغت سن الحكمة، وقرأت كثيراً من الروايات والكتب اكتشفت أن اللعبة كبيرة جداً، والثوب واسع علي، أمسكت القلم وأخذت طبق ورق ورحت أسخر بمرارة من كل شيء في التاريخ الحديث والقديم، ومن الجغرافيا، والإنشاء والحساب، فكانت رواية «موجز تاريخ الباشا الصغير» التي فجّرت فيها الخيال، بما يكفي لأدافع عن نفسي أمام الهزيمة.

لن أسرد التاريخ السياسي للمنطقة لأننا جميعاً نعرف أدق تفاصيله، من ذبح المقاومة، وخروجها إلى لبنان، وموت عبد الناصر، إلى حرب تشرين وكيف توّج هذا النصر العظيم بزيارة زعيم أهم دولة عربية إلى إسرائيل، قد يبدو الأمر، منطقياً في زماننا هذا، ولكنه كان في زمنه يقابل موت عبد الناصر، أو أشد بكثير.

أي تاريخ هذا الذي سيرفع رأسه به، «أخي العربي»، وهو يرى حكامه يطؤون مقدساته بأحذيتهم الجلدية الفاخرة، فكان لا بد من جولة جديدة، ولا بد من المقاومة. انتهت المقاومة عند بوّابات بيروت، وتوزع المقاتلون في الأمصار يقاتلون إسرائيل، من اليمن والجزائر وتونس بقذائف الانتظار التي يلقونها عبر زرقة المتوسط.

افتتح عقد التسعينات بحرب الخليج، فالعراق خرج مثقّب الجسد من الحرب مع إيران، لم يقبل الخروج من المولد بدون حمّص، فقد استنزفت القوى البشرية والعسكرية والمالية لكلا الدولتين، هلك الزرع والضرع، وصار السواد يغلّف الأمكنة وعيون الأمهات وأوراق النخيل وكحل عيون الصبايا...

مال العراق على الكويت ليتوّج إعلامه بانتصارات وهميّة، كان يريد أن ينسى شعبه قبل غيره نتائج حروب «اللاجدوى» مع إيران، وها هو الشعب العراقي يحصد نتائج الغزو إلى الآن، فكان على الروائي أن يعيد ترتيب أوراقه، ويتابع هذه الحروب على هامش السيرة السابقة ليخرج

برواية جديدة، أعطاها اسم «مقهى المجانين» حيث نجلس جميعاً فيها عراة أمام المرايا.

في هذه الفترة سكنتنا الرواية الغرائبية، تلك التي جاءتنا من أمريكا الجنوبية، وغيرها، وبعد تدارسنا لها، وجدناها أقلّ غرائبية، ممّا يحدث في منطقتنا، فنحن غرائبية الحياة، في كل عمل نقوم به... لأننا نركب الطائرة، ونشاهد التلفاز، وما زلنا نؤمن بالسحر والعفاريت والجن، التي ستخلصنا من الحسد وضيق العين، وتردّ إلينا الحبيب، وتبعد عنا العدوّ، إلى أوسلو، حيث سنتفاوض على بعد أراضٍ تردّ إلينا، ولم يكن بدّ من إعادة الجولة، فالرواية المفعمة بالسخرية، هي تصفية حسابٍ مع النفس، في إحباطاتها مع الآخرين، وفي عدم القدرة على مواجهتهم...

فالكاتب لا يملك سوى القلم والقرطاس، وعلى ذلك أعدت ترتيب أوراقي وبدلّت المواقع، لأعيد تشكيل نصف القرن هذا، كما أرغب، وفي كلّ مرّة تطفو حرب حزيران إلى السطح، فأبدأ منها. ويشدني الزمن إلى البداية، إلى النكبة، وأسترجع حوادث بعينها، لأقوم بعملية تصفية حسابات معها.

لم أستطع مواجهة ما جرى في رواية (خان الزيتون)، المفعمة بالشخصيات المحيطة حتى نخاعها الشوكي، إنها أحلام تنتهي إلى سراب، والهزيمة تغلف حتى غبار الأشجار.

هربت إلى التصوّف في رواية «سيرة الغريب» كان لا بد من غرائبية، تحتمل الزمن العربي، فامتلأت الصفحات بانكسارات الشخصيات التي لم تستطع أن تستمر في وجودها، إنها تريد الهرب، في أقرب فرصة مواتية، لكنها تجابه بالملاحقة والمطاردة التي تردّها إلى الطريق القويم.

العالم على أبواب الألفية الثالثة، وقدانتفى الصراع فيه، فرط عقد الرفاق ولم يعد المعسكر الاشتراكي إلا ذكريات معلّقة على الجدران، ودار الفجر عندنا التي كانت تبيع الكتب الماركسية، صارت تبيع الحلاوة النابلسية بالسمن العربي، ولم نعد نجد من يأخذ عنا تلك الكتب التي تتحدث عن «هكذا يبنون وطنهم الإشتراكي» أو «كيف حلّت مسألة القوميات في الاتحاد السوفيتي». أعتقد أننا نسير خطوتين إلى الوراء وخطوة أخرى إلى الوراء... في العولمة القادمة لا يسمحون إلا برأي واحد وقرار واحد، كأنهم يستمدون أفكارهم من دول العالم الثالث، وهي تقود شعوبها... فلم يعد هناك قانون دولي، ولا رأي عام دولي، إلا ما تقرّره سياسة الدولة الأقوى والأعظم... وقد انعكس ذلك كله على تجربة الأحزاب الباردة عندنا، حين تمسكت القيادات بنفسها وراح الأفراد يركضون من ورشة عمل إلى أخرى، ما بين القطاع العام والقطاع الخاص، ليطعموا أولادهم، لا

أكثر، وقد انعكس ذلك في رواية «طاسة الجان» التي لم تطبع بعد، مثلها مثل «سيرة الغرب» التي لم توافق عليها مزاجية الرقيب في وزارة الثقافة، رغم جودة التقدير المقدّم بحقها من قبل لجنة القراءة.

- أقوامية متعدّدة لوطن واحد :

درست الحضارات القديمة في بلاد الشام ووادي الرافدين وتعلّمت لغاتها، قرأت تاريخها وحفظت شعرها وأساطيرها، أقوام وشعوب مختلفة، ديانات ومذاهب متعدّدة، تعيش بأمن وسلام على أرض واحدة، هي الأرض العربية، التي حفظت ما عليها، خلال مئات السنين، أو آلافها. في المدرسة تجد الكردي إلى جانب الأرمني إلى جانب الشركسي إلى جانب العربي ولكل واحد دين، وكل دين عدّة مذاهب...

في فرنسا يقولون لك، إننا نحاول دمج الأجانب، وفي أمريكا يقولون «إننا نعاني من مشكلة دمج الزنوج»، وذلك بعد أكثر من مئتي سنة من تواجدهم معاً.

عندنا، لا يخطر في بال أحد مثل هذه المشاكل، فالأقواميات متعايشة بشكل لا يصدق، كلها تخدم هدفاً نبيلاً واحداً، يتوجّه إلى عدوّ مشترك، يغتصب الأرض ويبيد الإنسان.

عشت مع الأكراد فكتبت قصة طويلة عن حياتهم، وتعاطفت مع الشعب الأرمني فصوّرت مأساته في رواية «أوراق الليل والياسمين» ورصدت بداية معاناته، وحياته عندما وصلت قوافل السوقيات إلى حلب في رواية «خان الزيتون»، ودرست أوضاع اليهود في المدينة التي أعيش فيها. فكتبت رواية «حمام النسوان» وقد اشتغلت فيها على معايشة اليهود لسكان المدينة، في التجارة والمعاملة، وذلك قبل أن تغرّر بهم الصهيونية، وتقوم بتهجيرهم إلى أرض فلسطين المحتلة.

في هذه الشهادة، كان يجب أن أبدأ قصتي مع المتنوّر الحلبي، عبد الرحمن الكواكبي، الذي أخذ من عمري أكثر من ثلاث سنوات وأنا أبحث وأنقب عنه وعن عصره الذي عاش فيه، لأنتهي إلى كتابة رواية «تراب الغرباء»، التي كانت تجربة جديدة في أعمالي لأنني اعتمدت فيها على الوثيقة المروية والمكتوبة، لأقدم عصراً بكل ما فيه اليوم، مع رؤية جديدة لقراءته.

أعتقد أن الكاتب يجب أن يعيش مشكلات وطنه السياسية والاجتماعية، فينزل إلى الناس ليعرف معاناتهم، يجلس معهم، ويخوض في الأحاديث معهم، ليتدارس معهم واقعهم المعاشي،

ويعرف طرائق تفكيرهم لينقلها إلى شخوصه، كي تكون هذه الشخوص نابضة بالحياة.

وعليه أن يعرف الظروف السياسية التي يمر بها وطنه، ليربطها مع الظروف الاجتماعية، لتأخذ حيّزها المباشر، في عملية الإبداع الروائي، فالكاتب إنما يكتب للتاريخ القادم، عندما تدرس الواقعة مرتبطة بظروفها المعايشة والسياسية. لذلك لن يكون الكاتب بعيداً عن ظروف وطنه السياسية، المرتبطة أصلاً بالشكل الدائري للسياسة العالمية، والروائي بهذا الشكل أو ذاك مسيّس، لخدمة أبطال رواياته، كي يسير بهم عبر شرطهم المعرفي أولاً، وعبر وعيهم السياسي ثانياً، لأنهم وهم يعيشون في منطقة تسير في حقل ألغام وهي تحمل براميل الديناميت، لا أدري هل وفقت أو لا، فالطريق أمامي لا تزال طويلة.

الكتابة : الوعي وثقافة الجسد

بطرس حلاّق

يتمحور النقاش الدائر منذ فترة في الرواية السورية حول ثلاث إشكاليات : الرواية والواقع (الواقعية)، الرواية والشعر (الغنائية) الرواية والتاريخ (الإيديولوجيا) . وتتردد أصداء هذه الإشكاليات الثلاث في مفهوم يثار في كل مناسبة هو مفهوم تعدد الأصوات .

هذه الإشكاليات تتقاطع في مقاربتي لرواية «فقهاء الظلام» لسليم بركات[1] ، الكاتب السوري، الهامشي نسبيا لا من حيث الأهمية بل من حيث تداوله بين الجمهور السوري . ولم أختر هذه الرواية لأنها عمل منجز، فهي أولى رواياته، بل لأنها تثير بشكل متميز مشكلة الإبداع وعلاقته بالواقع، مجتمعا كان أم تاريخا أم موروثا لغويا، إذ تبدو وكأنها استكمال لعدة دواوين شعرية[2] ، ولسيرة ذاتية كتبها ولما يبلغ الثلاثين[3] ، وكلها موهوبة للشمال بعنفه ومسافاته الشاسعة وهياماته . فسليم بركات مسكون بالشمال، يمتح من بئر طفولته التي لا تغيض، كما يمتح درويش من فلسطين طفولته وشبابه، وشأن درويش يرى العالم من خلال هذا الموقع البكر، ويجوب العالم ليتمكن من رؤية هذا الموقع البكر بشكل أوضح . وفي سبيل ذلك يوظف التاريخ والواقع والشاعرية، ولكن على طريقته الخاصة التي تتميز، هنا، بالجمع ما بين الغرائبي والواقعي وسيلة للمعرفة، إذ إن مشروعه في النهاية مشروع معرفي . وبما أنه يتعذر علينا في إطار هذه الدراسة تناول كافة الجوانب الإبداعية، نركز على هذه الخصوصية التي تلخص الإشكاليات المذكورة آنفا . فكيف يصوغ بركات هذه العناصر المتباينة؟ وإلامَ يشير العالم الذي ينتجه في سياق الرواية السورية المعاصرة؟

١- صدرت عن بيسان برس، نيقوسيا-قبرص، ١٩٨٥ .

٢- منها : «هكذا أبعثر موسيسانا»-١٩٧٥ ، «للغبار لشمدين لأدوار الفريسة وأدوار الممالك»-١٩٧٧ ، «الجمهرات في شؤون الدم المهرج والأعمدة وهبوب الصلصال»-١٩٧٧ .

٣- «الجندب الحديدي»-١٩٨٠ ، «هاته عاليا، هات النفير على آخره»-١٩٨٢ .

ملخص الأحداث

تمتد أحداث الرواية على مدى فترتي حمل . ينطلق الحيوان المنوي من صلب الملا بيناف ليلتقي ببويضة زوجته الثانية الشابة برينا ، يتوازى صراعه في سبيل لقاء هذه البويضة ثم ليصبح جنينا مكتملا ، مع صراع خارجي يدور بين الناس وبينهم وبين عناصر الطبيعة . يولد الطفل في صباح يوم مثلج فيسمى بيكاس (وحيد) ويكبر في كل ساعة ما يعادل ثلاث سنوات . فإذا به عند الظهر شابا في سن الزواج ، يطلب من أبيه أن يعثر له على زوجة فلا يرى هذا إلا البلهاء سينم ، ابنة أخيه ، زوجة لابنه . يتم الزواج وفي المساء يختفي بيكاس في الثلج بعباءة أبيه وقد أصبح شيخا . في الغداة يكتشف الأب أمر اختفاء ابنه ، فيقرر الإعلان عن وفاته ، فيساق نعش ضمنه مخدة إلى المقبرة . وبعد الدفن يختفي الأب بدوره في إثر ابنه الذي تراءى له . فتنتقل عائلته إلى كنف حميه . فترة حمل ثانية تجري فيها أحداث غريبة : جد بيكاس يقضي بعد ان يكون قد أمضى السنوات العشر الأخيرة من حياته في صندوق ؛ جده الآخر ، عقدي ، ينزوي في خيمة حتى النهاية ؛ خالته خاتي تموت في مصيدة نصبها لها زوجها ؛ أخو جده ، جهور ، يجن ومعه حشمو ، زوج عمته ، فيسوران الحي على أهله ، وينضم إليهما أخوه كرزو . . . وبعد أحداث كثيرة من هذا القبيل يولد ابن بيكاس ، في يوم خريفي مثلج على غير عادته ، فيختار لنفسه اسم بيكاس الثاني ويكبر على وتيرة أبيه . وتنتهي الأحداث بلقاءات بين بيكاس الأول وابنه وأشباح آخرين تتحرك أثناءها الأدغال وتتغير التضاريس .

ومن خلال سرد الأحداث التي ترافق فترتي الحمل هاتين ، تستعاد أحداث ماضية عن تاريخ الشخصيات وسلالاتها ، منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى فترة الأحداث ، مرورا بالحرب العالمية الأولى وما تمخض عنها من انتداب فرنسي ونشوء مؤسسة دولة سورية في صراع مع تركيا ونزوح من الريف ، ومع كل ما واكب ذلك من صراع على البقاء بين البدو والأكراد وبين العائلات الكردية المتنازعة .

تراكب الواقعي والغرائبي

يختلط في هذا السرد نمطان مختلفان من الأحداث . فهناك ، من جهة ، النمط المسمى واقعيا ، (أو بتعبير أكثر دقة : القابل للحدوث ، الذي يعتمد فيه الراوي على الإيهام بالواقع) ؛

ومن جهة أخرى نمط لا يخضع لقوانين الواقع المعروفة ويدخل في خانة الغرائبي (أو الفانتاستيك). وميزة الفانتاستيك هو أنه لا ينقض الواقع أو ينفيه، بل يجاوره، يقف على حدوده، خارج قوانينه ومصطلحاته، ليكمله، ليهبه بعدا آخر. لا ينقضه لانه بحاجة إليه ليأخذ معناه، أو ليسمح للقارئ أن يقاربه.

إلا أن الغرائبي هنا يتصف بصفتين رئيستين. فهو من جهة يخرج على التعريف السائد، أقله في الأدب الفرنسي وأكثر الأدب الانكليزي، القاضي بأن الفانتاستيك لا يرمي إلى غرض معرفي، بل يكتفي بالتلاعب بالأحاسيس والمشاعر: «إنه لعبة مجانية مع الخوف» حسب تعبير كايوا[٤]. فالفانتستيك في هذا النص لا يثير الخوف بالمعنى الدقيق بل التساؤل والاستغراب، وسرعان ما يدخل في دائرة المعهود واليومي. كما أنه يشير إلى ملامح أساسية في هذا الواقع، أي أنه يضيئه من منظور خاص يساعدنا على فهمه. فله إذن وظيفة معرفية. أما خاصة الفانتستيك الثانية فتتمثل في أنه يجمع إلى عناصر غرائبيته، بتحديد المعنى، عناصر تقع في موقع وسط بين الفانتاستيك والرمزية والأليغورية: منها هذا الدفتر الذي يلاحق العائلة منذ أجيال، وتلك الزرازير المنتشرة في كل زاوية وربما أيضاً ذلك الحيوان المنوي الراكض نحو مصيره.

ومهما يكن من أمر فإن الواقعي والغرائبي مترابطان ترابطا وثيقا ليس فقط على المستوى السردي، حيث يجاور ويستدعي كل منهما الآخر في كل لحظة، بل كذلك في تصرف الشخصيات وتطورها، ومن هذه الشخصيات ما هو غير إنساني، أي: حيواني أو نباتي أو طبيعي. هذا الترابط الحميم يجعل من أية محاولة للفصل بين الواقعي ونده الغرائبي أو لتأويله على حدة تغييبا للنص برمته.

فما هو هذا الواقعي وما الذي يضيفه الغرائبي إليه؟ أكتفي بالتوقف عند بعض المحاور الأساسية.

العنف طبيعة أم ثقافة؟

العنف تصرف يومي مبتذل، لا يثير أي استهجان أو إدانة وإن خلّف الحزن والقهر. فالدم مراق في كل جوانب النص كاشتعال لفافات التبغ، في كل لحظة، تلقائياً ليرافق كل بادرة تفكير

٤- راجع مقال Caillois في مقاله «Le fantastique»، في Encyclopedia Universalis. يمكن كذلك مراجعة كتاب تودودوف:

T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970

وشعور أو غيابهما . يراق ثأرا لشرف مطعون، كما ذُبح إمام الكتّاب لتحرشه بتلميذة، وكما قطعت أنامل المعلم التي كتبت ما لا يكتب عن نساء القبيلة . يراق للدفاع عن مصالح مادية، فهذا مجيدو يغتال بافي جواني ثم يبطش بستة من أفراد عائلته انتقاما منهم لوشايتهم للشرطة عن تهريب التبغ؛ وذاك عامل في التهريب، خان الأمانة ببضع ليرات، يوضع بين الالغام ليلقى مصيره الحتمي؛ ناهيك عن معارك طاحنة تدور بين البدو والعائلات الكردية لحماية الأراضي والمواشي. يراق للانتقام من سخرية مذلة كما فعل حشمو حين نصب الفخ ليلا لزوجته خاتي التي كانت تمتهن كرامته أمام الأولاد فتلقبه بـ " خصية القنفذ " . ويراق . . . ويراق، ولا يلقى القاتل عقابا اللهم إلا من دولة متهالكة، إن استطاعت إلى ذلك سبيلا، بل يُفتخر بعمله كما انتفش والد مجيدو عندما أخبره الشرطي بجريمة ابنه فأجاب على الفور : " فعلها إذن ؟ "

إلا أن هذا السرد الواقعي للعنف يكتسب بعدا آخر من خلال غرائبية مسيرة الحيوان المنوي، التي تستنفد كامل الفصل الثاني، والتي أرادها الراوي مرتبطة ومفسرة لهذا العنف إذ جعلها تتقاطع، على طول الفصل، مع مسيرة أكثر الشخصيات بطشا، على نعومة سنه : مجيدو، الذي اردى سبعة قتلى بأقل من ساعة دون أن يرف له جفن . مسيرة الحيوان المنوي قصيرة لا تتجاوز الساعات الفاصلة بين جماع الزوجين، بيناف وبرينا، وبين لقاح البويضة بالنطفة، إلا أنها مجزرة حقيقية ذات بعد رمزي . لكي تصل النطفة إلى البويضة في ذلك النفق المظلم، عليها أن تجهز بانتظام على كل شبيه، لأن كل شبيه يطمح إلى نفس الغاية : الاتصال بالبويضة . فالمنطق الوحيد القائم : إما قاتل وإما مقتول . هذا التصرف الواقعي الذي يحيل إلى علم البيولوجيا يأخذ بعدا رمزيا والغيوريا، لأنه يقابل ويوازي تصرف مجيدو الذي يلغي عائلة بكاملها لتحيا تجارة والده، كما أنها تقابل تصرف الحيوانات فيما بينها والنباتات فيما بينها وتصرف الإنسان معها ومع مثيله الإنسان . ومما يزيد هذا العنف عنفا هو آليته ووعيه في آن . فالحيوان المنوي يفعل ما يفعله وكأنه «مبرمج» كما يقال الآن، تقوده ذاكرته ليس إلا [٥]، ليس في وسعه أن يعدل في ما هو محتوم، هذه وظيفة «الحمّى» التي تستبد به حسب تعبير النص المتكرر . غير أن هذه الحمى يرافقها إعمال دائم وواع للذاكرة في محاولة فهم ما سبق وتحقيق صورة مثالية للذات فيما يلحق : فالحيوان يبحث عن سبب تصرفه في كل ما رآه سابقا في حين يسعى إلى تحديد " شكل حريته " ، كما يقول . يبدو أن

٥- «الحيوان يتقدم متلمسا بذاكرته المكان إذ لا عينين في رأسه المستدير»، فقهاء الظلام، ص ٤٤ .

هذه الحرية المنشودة وتلك الذاكرة لا تقودانه إلا إلى الاستمرار في المجزرة، إذ إن "الحرية هي الذاكرة" .

ينجم عن ذلك أن العنف هو العنصر الذي يجمع ما بين سلوك الانسان وسلوك الطبيعة . بهذا يكون العنف من مكونات الإنسان، مطلق إنسان، ولا يرتبط بانسان أو بمجتمع محدد . غير أننا نعلم أن هناك فرقا ما بين الطبيعة والإنسان هو فرق ما بين الطبيعي والثقافي، حسب مصطلح لفي ستروس . فإذا كان عنف الطبيعة ميلاً وغريزة، يأتي عنف هذا المجتمع ليجعل من الغريزة ثقافة، أو ليتمثل هذه الغريزة ويرتقي بها إلى مستوى نظام رمزي محدد يضبط تصرفات الأفراد والمجموعات، هي الثقافة بالمعنى الشامل للكلمة . فالعنف الطبيعي والعنف الثقافي يلتقيان، ويبقى الثاني هو الأدهى لأنه يعتمد الوعي والمبرر الأخلاقي بينما يساير الأول آليته المفروضة عليه . وبتلخيص سريع يمكننا أن نقول إن الثقافة تبتسر إلى طبيعة بدائية أو أن الطبيعة البدائية تتخذ شكل الثقافة .

النسقية

باعتبار أحداث الحكاية، تتمحور هذه الرواية حول سلالتين، سلالة حسن بن كوجري التي تنجب في جيلها الثالث بيناف بن كوجري، ثم سلالة باران بن ساري التي تنجب في الجيل الرابع برينا بنت عقدي، ومن بيناف وبرينا -والزوج من جيل والد امرأته- يتحدر بيكاس الأول يردفه مباشرة بعد تسعة أشهر جيل آخر هو جيل بيكاس الثاني . النسق هو السلالة . ولكنها أولا وأخيرا سلالة بطريركية . فالأب هو السلطة، وعلاقته بامرأته واولاده هي علاقة الأمر والنهي : «ينظر من حوله في حنان مشوب باعتذار صامت إلى الوجوه التي لا تتنفس حين لا يتنفس هو ولا تبتسم إذ لم يبتسم»[٦] . ولذلك لا تتوقف الرواية إلا قليلا عند الشخصيات النسائية، إلا في حالتين خاصتين. الأولى حالة خاتي، أخت الملا بيناف وعمة بيكاس : إنها السلطة في الأسرة، تفرض نفسها على الأولاد وتستهين بزوجها البسيط المغلوب على أمره وتذله، إلا أنها تنتهي في فخ للثعالب نصبه لها، ولا يتحرك لامرئ ساكن بل يسعى الجميع لإخراج الزوج القاتل من السجن . والحالة الثانية هي سينم، أم بيكاس، غير أنها بلهاء، تؤدي وظيفة لا يمكن أن يؤديها آخر .

٦- نفس المصدر، ص ١١ .

هذه البطريركية بحد ذاتها نسقية باعتبار انتقال السلطة من الأب إلى الابن، ولكنها نسقية أيضا لأن الولد، صبيا كان أم بنتا، يعيد انتاج صورة الأب حتى في تفاصيلها الدقيقة. فخاتي، عندما تسمع أخاها الملا بيناف يكلمها من بعيد ولا تفهم شيئا مما يقول، تتذكر أباها حسين بن كوجري الذي «لا يحلو له قول ما يريد قوله حقا إلا حين يصير بعيدا عن الشخص الذي يحادثه . . . . إنه لا ينهي المحادثة عن قرب. يبتعد ثم يلتفت صارخا ليشرح: كيت . . . كيت . . . فيضطر الأشخاص إلى الصراخ بدورهم. نعم؟ ماذا؟ ها؟ ها؟»[٧]. ثم يتابع النص. «من أين جاء والدها بعادته تلك؟ إنها تذكر بشكل ضبابي بعضا من عادات جدها حسن بن كوجري، الملقب بحسو المرسيني أيضا. كان دائم الصراخ في أرضه الجديدة بعامودا . . .». هكذا تتوارث العادات أبا عن جد.

والنساء بدورهن يؤخذن بصورة آبائهن لا بصورة أمهاتهن. فحين اجتمع حول سينم، عند ولادة ببيكاس الثاني، كل من أمها وحماتها برينا وأم حماتها، أصبحت نظرتهن «استجلاء وفضولا حول سير آبائهن . . . نتف تتداخل: شهامات لا حدود لها، وبسالات لا حدود لها. قرون من شعر لكل الرجال. حواجب معقودة على كثافتها . . . عيون لا تحدق بل تومئ . . . أقدام مفلطحة كما ينبغي أن تكون أقدام رجال يزنون الأرض من تحتهم، وأعضاء أخرى يجري الكلام عنها في همس ندي»[٨]. الصورة المثالية للأب المثالي، الفحولي. ويضيف الراوي مستنتجا: «آباء يجدر بأبي أن ينتسب إليهم. آباء متهورون يخترقون أعماق أبنائهم من الطفولة حتى الشيخوخة فيخلخلونها».

هذه النسقية تتفجر هي أيضا من خلال الغرائبي. فهذا بيكاس الأول يختصر العمر كله بيوم واحد يعيش فيه كل ما يمكن لامرئ آخر أن يعيشه في عقود كثيرة: حياة العائلة بين الأهل والإخوة، الصبا وعبثه بالزرازير، الشباب واقتباس عادات الأب (يلبس عباءة والده) والجماعة (التبغ)، الزواج والإنجاب، وتمثل تاريخ العائلة وأخلاقيتها من خلال هذا الدفتر الأزرق، الذي ورثه أبوه عن جده، حتى يأخذه، هو، ويختفي به. ومما يزيد هذه النسقية حدة هو أن بيكاس هذا عاش حياته من قبل أن يولد: «العصافير. تصيدت منها الكثير قبل مجيئي . . . . لم نكن

٧- نفس المصدر، ص ٨٩.

٨- نفس المصدر، ص ١٨٣.

نتصيد العصافير بالخبز ، مثلك ، بل كنا نضع الفخاخ بين ورق الشجر ونجعل الفاكهة طعما»[٩] ، ذاك ما يقوله لأخيه كرزو . ولزوجه يقول : «فتحت عيني فرأيت كل ما أعرفه»[١٠] . لذا يستطيع أن يؤكد بطمأنينة : «لو وضعوا خصيتي في كفة ووضعوا سنواتهم في كفة أخرى لرجحت كفتي»[١١] . ثم تبلغ هذه النسقية شأوها الأبعد حين يجتذب بيكاس أباه إليه ، في نهاية يومه الذي هو نهاية عمره في آن ، ليختفي به ، كما لو أنه يحتضنه ليذيبه في ذاته . فيختفي الأب متأثرا خطى ابنه ولا يعود أي منهما . "الابن سر أبيه" ، قالوا قديما ، والعكس صحيح : الابن يأتي من صلب أبيه ليمتصه بدوره في صلبه هو . وإذا كان «الآباء يخترقون أبناءهم» فالأبناء بدورهم يقتحمون آباءهم . مَن الأول ومَن الثاني ؟ لا فرق ، فالنموذج نسقي .

وكذلك القول في بيكاس الثاني : يختار اسمه بنفسه ، إذ إنه يعرفه مسبقا ويعرف ما يعرفه الآخرون بعد خبرة طويلة . كما يرد على لسانه ، في حواره مع الشبح ، ما يفسر علاقة أبيه بجده : «أرأيتَ ما يكسر الابن في أعماق أبيه وما يكسر الاب في أعماق ابنه »[١٢] .

من منظور النسقية تنجلي إشارات ورموز أخرى ، منها دور الذاكرة . فبتوسل الذاكرة ، يحاول الحيوان المنوي أن يفهم ماضيه وماضي الإنسانية وأن يستدل على طريقه ، وهي في النهاية ما يقوده ويذهب تفكيره عبثا . وبالذاكرة تحيا كافة الشخصيات حين تعتمد على التداعي بين الأحداث الجارية والأحاسيس القائمة من جهة وبين ما مضى من أحداث وأحاسيس . فليس عبثا أن تبنى الرواية بأكملها على الاستعادة ، إذ لا يشمل الحدث الروائي نفسه إلا بضع أيام من بضعة ثمانية عشر شهرا ، هي مدة حملين ، بينما تستعاد في أثنائها حوادث تمتد على عقود وعقود حتى الجد الرابع ؛ وكأن اتجاه التاريخ المتقدم طردا يتصالب مع اتجاه التاريخ المتجه عكسا : أي اننا كلما تقدمنا في أحداث القصة غرنا أعمق في التاريخ المنصرم من الأقرب إلى الأبعد .

٩- نفس المصدر ، ص ١٦ .

١٠- نفس المصدر ، ص ٣٣ .

١١- نفس المصدر ، ص ٣١ .

١٢- نفس المصدر ، ص ١٩٢ .

الحداثة وعالم الغيب

إن مسار هذه المجموعة البشرية ملتبس، يتراوح بين حدين . فهو من جهة تطور صريح نحو ما يسمى بالحداثة، متمثلة بظاهرتين أساسيتين . الأولى هي الانتقال الجغرافي المطرد من الفيافي إلى الريف الزراعي فإلى المدينة . والثانية تتمثل في أن هذا الانتقال يتزامن مع تمكن متصاعد من أسباب الحضارة التكنولوجية . فحسو جد بيناف ينزح من شاه بسنه في بلاد فارس إلى قرية عامودا في شمال الجزيرة، وفيها يلتقي باران بن ساري، جد عقدي، القادم من موزان حيث كان يتعيش لا من الزراعة بل من جمع قطع أثرية يجرفها السيل إلى كرمه من التل المجاور فيقوم ببيعها " للرجال الشقر القادمين من وراء البحار " . محطة أولى تبدأ فيها الحياة الزراعية ولكن في وضع غير مستقر، هو في آن حال ما بين البداوة والتحضر . ولعل تجاور الحدين وصراع الجدين الدائم مع البدو في هذه المرحلة إشارة إلى هذا الوضع الهجين . ثم ينتقل ابناهما، حسين بن حسو، الملقب بذي القرنين، وعبد الصمد بن ساري، معا إلى موسيسانا حيث يصلحان الأراضي ويزرعانها بأساليب حديثة تعتمد على الجرارات وسيارات الجيب، فتتجمع لديهما ثروة كبيرة . وفيها يدخل ذو القرنين عالم الكتابة، فيُلمّ بالكتابة والقراءة و«يمسك» دفتر حسابات، ويكون أول من يستعين بمعلم هو أيضا أول معلم ترسله الحكومة لقضاء خدمته الإجبارية في الريف، فيستحسبه مدة سنتين . ثم ينزح الجيل الثالث إلى مدينة القامشلي، حيث يحترف عقدي مهنة التجارة مستعينا بتهريب التبغ من تركيا، أما بيناف فيصبح إمام مسجد ويمارس إلى ذلك مهنة الزراعة والتجارة بالحبوب . فتتسم هذه المرحلة، من جهة، بالتجارة المرتبطة بالمدينة وبالعلم المرتبط بمهنة الإمام –دون أن تغيب الزراعة بشكلها الحديث– ومن جهة أخرى بحياة مدنية تنظمها مؤسسات حديثة وإن كانت متهالكة : مؤسسة الدولة المتمثلة بالمخفر، والمؤسسة الصحية المتمثلة بالمستشفى الحديث وبعض مظاهر الرفاهية المرتبطة بالمدينة . ويندرج في باب الحضارة التمكن من استعمال السلاح الحديث : كيفية وضع الألغام وتفكيكها واستخدام البنادق المتطورة نسبيا .

هذه الحداثة مجتزأة . فهي من جهة متردية، أقله في مؤسساتها . يشير الى ذلك حالة المخفر السوري الذي يستعين رئيسه بالمتهم لتدوين التهمة، ووضع المخفر التركي الذي يهرب أصحابه من بغل محمل بتبغ مهرب مهمتهم أن يلاحقوا مهربيه، وكذلك حالة المشفى القذر المفتقر إلى كل أدوات الطب والذي يسجن الممرضون في إحدى غرفه مع المرضى كلبا مسعورا إتقاء لشره .

وهي ، من جهة أخرى ، لا تلغي حالة البدائية في التصرف والتفكير ، إذ إن النسقية التقليدية تستمر على كافة الصعد ، بل إنها تزيدها شراسة ، إذ أن التمكن المتنامي من السلاح الحديث يصاحبه تصاعدٌ في العنف .

هذه الحداثة المتهالكة لا تبدو فقط عاجزة عن إلغاء حالة البداوة ، بل تبدو وكأنها تثير عكسها . فهي ترتد بالمتوسلين بها إلى " أرذل العمر " ، إلى المرحلة التي سبقت الانخراط في طريق الحضارة ، وذلك ما يشير إليه المستوى الغرائبي ، الذي أكتفي بالتمليح إلى بعض مظاهره .

الأول هو الموقف من المسافات والعراء . عندما ينزح عقدي من موسيسانا يصطحب معه حماه ابن زاري ، فيُسكنه في أكبر غرف بيته . ولكن سرعان ما يخيل للعجوز أن المسافات تتآمر عليه ، فالجدران تتباعد والجهات تنقلب إلى عكسها ، فيتسلل إلى الزريبة ليستأنس بالحيوان ويأمن به شر المسافات . لكن يخيل إليه من جديد أن الحيوانات نفسها تشترك في المؤامرة ، فيتسلل إلى خزانة فارغة يقلبها ويجعلها مسكنا له حتى وفاته ، حيث ينقل إلى ما يشبه الصندوق في مقبرة " الهلالية " . من بين معان كثيرة يحيل إليها هذا المسار[١٣] ، أشير إلى موقف العجوز الذي بعد أن يجوب الفيافي والسهول الشاسعة يلجأ أخيراً إلى الضيق (الضيق مقابل الشسوع) وبعد أن يقضي حياته في العراء ، يلجأ إلى المكان المظلم (الظلام مقابل النور) . وما يزيد في احتدام هذين التقابلين كونهما مرتبطين بتقابل آخر : فالإنسان وهو في وسط المدينة ، التي توفر تواصلا أكبر بين الناس ، يلجأ إلى الوحدة (الوحدة مقابل الحياة الاجتماعية أو الوحشة مقابل الأنس) . ونفس الأمر ينطبق على عقدي الذي ينهي أيامه تحت خيمة وفي موضع الصندوق إياه . ونفس الشيء يصح على جهور ، أخي عقدي ، وحشمو ، زوج أخته ، اللذين يسوران الحي . . . كما على بيكاس نفسه ، حين يحاسب والده على المسافات التي تتقلص .

وهناك مظهر ثان من مظاهر الارتداد إلى ما قبل الحداثة : رمزية الأصابع والدفتر . فعقدي ينهي حياته في خيمة ضربها في نفس المكان الذي كانت تقوم عليه الصندوق التي آوت حماه في سنواته الأخيرة . وسر هذه الخيمة أن عقدي اكتشف أصابع تنمو كالعجاريف واستمرت تنمو حتى بعد أن فلح الأرض التي تنمو فيها ، فاضطر أن يقيم فوقها خيمة ويجزها باطراد لئلا ينفضح أمرها ، إذ إنها أصابع ذلك المعلم ، الذي اتخذه أبوه حسين محاسبا ثم اكتشفت رسائله التي تتطاول على

١٣- منها معنى العلاقة بين الصندوق والمدينة .

عرض العائلة، فقُطعت ووضعت في منديل أخضر سقط سهوا بين أيدي الأولاد فذاع خبره وها هي الآن تنمو كالعشب. أداة الكتابة تجتز فإذا بها تعود على شكل مرعب ترتد بعقدي إلى عالم الغيب وتضعه على أبواب الجنون. والأصابع هذه تستدعي الدفتر الذي بدأ المعلم بتدوينه لحصر كل شاردة وواردة في محاصيل والد عقدي، تتوارثه العائلة فإذا به يظهر لدى عقدي في خيمته، يتناقش عن مضمونه مع شخص يتراءى له.

يأخذ هذا الدفتر أبعادا هائلة: يتخذه بيناف سميراً في لياليه الطويلة، ويسلبه بيكاس من بيت أبيه، ويختفي بيناف لأنه يحاول استرداده فيجري إثر ابنه ولا يعود، ويظهر من جديد في مصرع مجيدو وكذلك بين يدي كرزو ثم بيكاس الثاني، بحيث أنه يصبح محوراً من محاور الرواية. بذا يتجاوز إحالته إلى المعلم وإلى رمز الكتابة ليكتسب بعدا غيبيا تأسيسيا. فلكأنه اللوح المحفوظ الذي فيه نقشت مصائر البشر، يظهر لكل فرد ويختفي فيجتذب الناس إليه واحدا بعد آخر ويعصف بهم، دون أن يفصح عن محتواه الفعلي. ولكأنه الثغرة التي منها ينطلق هذا المجتمع برمته إلى عالم الغيب فتتراءى له أمور لا يصدقها عقل: بغال مضيئة مع رجال زرق تومئ من بعيد وتغيب، ظلال بشر تعكسها الشمس أو المصابيح على الجدران والسطوح فإذا بها رؤوس كلاب، شعاعات غريبة، زرازير تتكاثر وتتطاير من تحت عباءة بيكاس. ويمتد هذا الجنون إلى الطبيعة فإذا بالمسافات تتعكر وترتبك، وإذا بالبغال تسعى نحو الأدغال وإذا بالماء يفيض من كل جانب. ولاتبقى بعقلها لتشهد على كل هذا إلا "شجيرة الزيتون التي لن تكبر قط" في باحة بيت بيناف. إلا أن شهادتها نفسها تُدخلها في عالم الغيب، لأن فعل الشهادة يشير إلى أن لهذه الشجرة ما للبشر من وعي وذاكرة وإحساس. وتكتمل سيادة الغيب حين تتدفق المياه من كل جانب فتهدد غلاصم الإمام والمصلين في المسجد، وتكتسح الأشباح مسرح الكون فيعصف الغيب بكل كائن.

بذا يردف الواقعي الغرائبي على كافة المستويات (العنف والنسقية واقتحام الحداثة) ليرسم صورة حادة للظلام السائد. فكلهم فقهاء ظلام في هذه الرواية، ولا يقتصر الأمر على صاحب اللقب، فقيه المدرسة، الذي أخذ بأسباب العلم، الديني منه والعلماني، ولم يتورع على التحرش بتلامذته، فنحر من الوريد إلى الوريد. إن الظلام هو الفقيه الأوحد.

الواقعي والغرائبي والجذور الثقافية

من الواضح أن رؤية سليم بركات رؤية ذاتية ، لا تدّعي الكلية . وهناك أعمال أدبية تجري أحداثها في نفس الرقعة الجغرافية وتعالج مواضيع شبيهة بالمواضيع التي يعالجها بركات (منها أعمال العجيلي) ، إلا أنها تنتج رؤية مختلفة كليا . وواضح أيضا أن هذه الرواية لا تسلم من الأخطاء والضعف . أذكر على سبيل المثال لا الحصر ، الإغراق في لغة مجازية تناسب الشعر أكثر مما تناسب الشكل الروائي إجمالا ، الذي ارتبط في كافة الآداب بلغة دلالية إيحائية موظفة في مشروع معرفي وسهلة التناول بالنسبة إلى العامة . وأشير أيضا إلى شيء من التقعر اللغوي الذي يترك عند القارئ شعورا بأن لغة الرواية لغة قاموسية أكثر منها لغة حياة .

ولكن بالرغم من هذا وذاك ومن مآخذ أخرى ، تبقى هذه الرواية معلما لكتابة تأسيسية فريدة . ففي جمعها بين المنحى التوصيفي الدقيق للحياة اليومية -بما فيها من مبتذل وبذيء أحيانا- وبين المنحى الشاعري الذي يتوسل الغرائبية والمجاز والأسلوب الكلاسيكي ، شيء من النفس الملحمي ، بالمعنى الأول للملحمة ، أي : تناول الأصول والبدء والمآل . وبذا يشير إلى رؤية أخرى للإنسان في شرطه الأساسي وفي حداثته ، رؤية تذكرنا ، بعض الشيء ، برؤية رابليه كما يؤولها باختين[١٤] (على تباعد ما بين رابليه وبركات) ؛ رابليه الذي يوظف الفانتستيك بطريقته الساخرة ليمد لإنسان عصر النهضة الأوروبية ، وهو الراهب ، آفاقاً تتجاوز الرؤية اللاهوتية السائدة منذ مطلع القرون الوسطى .

وقد يكون المؤسس لهذه الكتابة منبعها من الجسد وثقافة الجسد . أعني بهذا التعبير -الذي يعارض ، عن بعد ، مقولة رولان بارت القائلة بأن الاسلوب جسدي ، فيزيولوجي - أن الكتابة عنده تنبع ، بالطبع ، من الوعي بالواقع ، ولكنه وعي ينطلق مما يختزنه الجسد في ذاكرته من إحساسات ومشاعر ثم يهبه الخيال والفكر بعدا تخيليا يحمل سمات الحس والغريزة . لا تنبع فقط من الفكر والثقافة المجردين المصفّيَن . ولذلك لا تتوجه فقط للفكر بل أيضا للجسد بإحساساته وغرائزه ، مع ما يترتب على ذلك من جرأة كبيرة في التعبير عن الشخصي الخاص دون التقيد

١٤- راجع كتاب باختين (وهو قيد الترجمة الى العربية بمبادرة من المجلس الأعلى للثقافة والعلوم) :
L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance (traduit du russe par Andrée Robel), Gallimard, Paris, 1970.

باعتبارات جماعية أو سياسية، ليس من السهل تجاوزها . ولذا أصبح مفهوم "الشمال" عنده رمزا قائما بذاته، يلتقي ببعض رموز الشمال في كل مكان، ومنها أنه مستقر الظلمة .

أخرج من ذلك باستنتاجين، أحدهما على مستوى الرواية السورية وثانيهما على المستوى النظري للرواية . إن قطاعا كاملا من القصة السورية المسكونة بالهموم الاجتماعية والوطنية الكبرى -وعلى رأسها التحديث- لم يستطع أن يتحاشى الذهنية وأحيانا الايديولوجية، لأنه خشي أن ينطلق من الأخص الأخص، أي الموقع الأول للأحاسيس الأولى ولثقافة ذاكرة الجسد، لئلا يقع في خناق المحلية الضيقة، قطرية كانت أم ما دون القطرية، وأحيانا لئلا يتهم بذلك . يتضح ذلك من خلال الاسم الشائع للتعبير عن أدبنا . فحتى عبارة «رواية سورية» طارئة علينا، كنا نأنف من استعمالها ونفضل عليها عبارة «الرواية العربية في سورية»[١٥]، في حين كنا نتكلم دون حرج عن "شعر فلسطيني" و"أدب لبناني" و"رواية مصرية" . كما يتضح من خلال أسلوب معالجة المواضيع الروائية : فأغلبها إما تاريخي يؤكد على الهوية والقومية إنطلاقا من وعي مجرد ذهني -وإن كان حميدا- أو يسعى لتحديث المجتمع من موقف تعليمي لا يأخذ بعين الاعتبار الخبرة الجسدية، الواعية واللاواعية، المترسخة في تربة وثقافة بعينهما . فلا خوف، برأيي، على روايتنا من أن لا تكون عربية، فلغتها العربية، -فـ«أنا لغتي» كما يقول محمود درويش- ولا خوف عليها من أن تعمل على تثبيت الموروث، فكل عمل إبداعي بالمعنى الدقيق تجاوز للموروث . ولكن لكي تكون عربية وتحديثية، لا بد لها من الانطلاق من موقع الناطقين بالعربية ومن همومهم، وهم لا يُتسرون إلى فكرة، مهما نبلت، بل يتكونون من ذاكرة جسد تختزن إلى جانب القوى اللاواعية والغرائزية ثقافة بطبقات متعددة تتجاوز الثقافة الرسمية -ومعظمها هزيل- لتمد جذورها في تربة تعيش على المخزون الشفوي، مما لم يعره التراث المكتوب أهمية كافية، ومما يتعدى العربية الرسمية ليشمل

١٥- أذكر أهم العناوين الصادرة في هذا المجال :
- شاكر مصطفى : «القصة في سورية»، عام ١٩٥٨ .
- عدنان بن ذريل : «أدب القصة في سورية»، ١٩٦٦ .
- سامي الكيالي : «الأدب العربي المعاصر في سورية»، ١٩٦٨ .

نكاد لا نجد عبارة أدب سوري، أو رواية سورية . . . على الإطلاق، حتى في كتاب فيصل سماق : «الرواية السورية، نشأتها وتطورها-مذاهبها»، عام ١٩٨٤ .

عناصر من كافة الحضارات التي نمت وازدهرت في هذه الأرجاء . أو بتعبير آخر ، لتكوين «عبقرية مكان»[١٦] على مستوى الوطن -وكذلك على مستوى الأمة - لا بد من الانطلاق من عبقريات الأمكنة المتعددة في الوطن وعلى امتداد رقعة الأمة . فلا وصول إلى الأعم إلا بالانطلاق من الأخص الأخص برؤية انسانية منفتحة .

الاستنتاج الثاني يتناول مفهوم الرواية . أخشى أن نكون الآن نسعى لصياغة تحديد نموذجي شامل للرواية لنضعه موضع التطبيق ، وكأن الرواية نتاج مادي كالسيارة أو آلة التصوير نستوردها مصنعة ، جاهزة للاستعمال . فموقف كهذا ليس من شأنه إلا أن يعرضنا لمزلقين قاتلين . الأول السقوط خارج التاريخ ، إذ إن أي نموذج نختاره -وهو في الأغلب من النماذج المنجزة في الغرب - نموذج تاريخي ، نشأ في مكان وزمان محددين ليلبي حاجات بعينها ثم تنحى ليفسح المجال لأشكال أخرى . إنه نسبي ومرتبط بتاريخ . فتبنّينا له على أنه شكل مطلق يخرجنا ليس فقط من تاريخنا الشخصي بل ومن حركية تاريخ الأدب . أما المزلق الثاني فيتمثل في الخروج عن مفهوم الرواية كفن أدبي مرتبط بالعصر الحديث . إن مجرد نظرة سريعة على تاريخ الرواية قمين بأن يقنعنا بأن الرواية تتنافى والشكل النهائي . إنها شكل متحول باستمرار . ولعل أفضل تعريف لها هو ما وضعه الأخوان شليغيل عام ١٨٠٠ في معرض تأسيسهما لنظرية الأدب كما شاعت بعد ذلك في الغرب ، إذ يؤكدان : «إن الرواية في صيرورة مستمرة ، وميزتها الجوهرية أن تبقى في صيرورة دون أن تصير أبدا» . فالرواية تكف عن أن تكون رواية عندما تستقر على شكل ثابت .

طبعا هناك بعض المفاتيح الضرورية للدخول في الرواية ، منها تعدد الأصوات الذي يفسح المجال للمتعدد ويُفلت المادة الروائية من آحادية أنا الكاتب . غير أن شكل هذا التعدد لا يمكن أن يحدد سلفا ، وإلا خرج عن تحديده . ثم إنه مرتبط بمفتاح آخر هو تمازج الأجناس الأدبية . فباختين الذي كان أول من نظّر لمفهوم تعدد الأصوات ، استخرجه من كتابات رابليه المتميزة أصلا بهذا التمازج . وهذا التمازج يمثل الآن محورا من محاور النقاش الأدبي في مصر وعبر عنه إدوار الخراط

١٦- حسب تعبير جمال حمدان : «شخصية مصر ، دراسة في عبقرية المكان» ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

بمقولة «عبر النوعية»[17] ، وكان قد سبقه ، عن طريق أخرى ، إلى مثلها أنسي الحاج في معرض حديثه عن قصيدة النثر في مقدمة ديوانه «لن»[18] . وقد سبق لجبران أن مارسه في كتاباته النثرية وقبله بكثير سبق لأحمد فارس الشدياق أن طبقه في «الساق على الساق في ما هو الفارياق» ، الصادر عام ١٨٥٥ .

فإذا كان من شأن تعدد الأصوات أن يؤسس لتوصيف الواقع ، المتعدد بحكم طبيعته ، فإن تمازج الأجناس الأدبية يبرر بروز المنحى الشاعري وحتى الغنائي في الشكل الروائي . أما مادة الرواية فلا يمكن أن تُحد ، إنّها تُقتبس من كافة الميادين ، وليس للتاريخ أولوية على غيره . وحتى التقنيات نفسها ليست بمعيار : إنها «مطروحة في الطرقات» حسب قول الجاحظ عن المعاني ، إنها ضرورية ولكنها ليست بالأساسي .

الأساسي هو كيمياء الجمع بين هذه العناصر الفنية وغيرها بأكبر قدر من الوعي ، ولكن أيضا بأكبر قدر من الغريزة الفنية ، أي مما أسميته ثقافة الجسد المتشكل والمتجذر في زمان ومكان محددين ، ليمكن للخاص الخاص أن يتخذ بعدا إنسانيا ويصبح فنا يعصى على التحديد . وأهمية «فقهاء الظلام» ، على علاتها الكثيرة ، تصدر عن هذين المصدرين الأساسيين ، الوعي وثقافة الجسد ، اللذين نعتمدهما فيما تحاول أن تبدع تقنياتها الروائية الخاصة . فلعل في هذا تكمن إضافتها الرئيسة الى الرواية السورية المعاصرة .

١٧- إدوار الخراط : «الكتابة عبر النوعية ، مقالات في ظاهرة "القصة - القصيدة" ونصوص مختارة» . دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

١٨- الصادر عام ١٩٦٠ عن دار مجلة شعر ، بيروت ، وقد صدرت طبعة ثالثة عن دار الجديد ، بيروت ، ١٩٩٤ .

بعض مشكلات الرواية العربية

محمد كامل الخطيب

يبدو أن الرواية العربية تعاني مشكلات حقيقية، لا يقصد بهذه المشكلات مشكلات المجتمع العربي، ماهو مزمن منها، وما هو راهن وطارئ فقط، كالتخلف الاجتماعي وضعف عادات القراءة والأمية والوضع الاقتصادي والاجتماعي للكاتب، بل يقصد بهذه المشكلات قضايا جمالية وفكرية تتعلق بالجنس الروائي تحديداً، فالروايات العربية الجيدة حقاً، قليلة تكاد لا تتجاوز أصابع اليدين، والثقافة العربية الحديثة لم تنجب ظاهرة روائية كبيرة، كالرواية الأمريكية اللاتينية أو كالرواية الإفريقية، على الرغم من تشابه الأوضاع الاقتصادية والسياسية مع ملاحظة اختلاف التاريخ الثقافي للأدب العربي، فهل يكمن السبب في هذه النقطة يا ترى؟ أي في طبيعة التاريخ الثقافي وطبيعة مكوناته، وهي مكونات ستؤثر حتماً في الجنس الروائي. ذلك أن أي جنس أدبي، حتى ولو كان آتياً من مصدر أو مؤثر خارجي، شأن جنس الرواية في الأدب العربي الحديث، سيتأثر بالسلسلة أو بالسياق الأدبي التاريخي-الاجتماعي للثقافة التي سيدخل فيها، لتغدو هذه الثقافة جزءاً مكوناً وواسماً للجنس الجديد.

معروف - مثلاً - أن الروائي في أمريكا اللاتينية يستند على التاريخ الثقافي الإسباني أولاً. وعلى التاريخ الثقافي الأوربي ثانياً، وعلى الثقافات الداخلة في هاتين الثقافتين، مترجمة أو مؤثرة فيهما، وبالتالي فإن الإرث الثقافي-الروائي للروائي الأمريكي اللاتيني متنوع وغني، وأية رواية، أو روائي، من هذه الثقافة سيكون جزءاً من سلسلة تاريخية، عريقة، وسيكون بالتالي نتاجاً وتكميلاً لها، والجنس الروائي، على الأقل كما يمارس ويعرف في القرن العشرين، يعود في أصوله إلى التاريخ الثقافي الإسباني-الأوربي، وكما هو معروف فإن أول أثر أدبي يمكن أن نطلق عليه اسم رواية هو دون كيشوت، كان إسبانياً.

أما بالنسبة للروائي الإفريقي فالحكايات والأساطير الشفوية هي تراثه، والأساطير الشفوية غير المدونة تجعل المخيلة طليقة، لأن الحكاية الشفوية يعاد إبداعها في كل مرة تروى فيها، ولدى

كل شخص يرويها، وقد أضيف إلى هذه الأساطير وهذه المخيلة الشفوية، الاطلاع على الأدب الأوربي بعد عملية الاستعمار أو الدراسة في الغرب.

إذا كانت الحكاية الشفوية هي التراث الشفوي في ثقافة لا تمتلك أبجديات وتراثاً مدوناً قديماً، فإن الشعر كان هو البديل الشفوي للحكاية الأسطورية في الثقافة العربية، لكن الشعر دون فيما بعد فأصبح «ديوانياً» ومع الشعر كان هناك أيضاً تراث مدون يتمثل أولاً في القرآن والكتب الدينية، أو ذات الموضوع الديني، وفي الكتابة «الديوانية» ثانياً، والحقيقة - فيما يبدو لنا - أن ألف ليلة وليلة والسير الشعبية العربية الشفوية والحكايات الشعبية الأخرى، لم تستطع أن تمارس تأثيرها في نشوء الرواية الغربية بل ظلت مبعدة عن دائرة الأدب الرسمي، والأوربيون هم أول من تنبه إلى كونها - أدباً - وليس أصحابها هم من فعل ذلك، بينما بقي الشعر والكتب الدينية والتراثية والكتابة الديوانية هي ما يشكل التراث العربي، وما يشكل مفهوم الأدب، وهذه كلها مصوغة عبر لغة «رسمية» أي عبر اللغة الفصحى، وهي لغة متقعرة بينها وبين لغة الحياة اليومية، لغة الناس، أي لغة الرواية، مسافات ومسافات، بل حدود وحواجز.

ربما نستطيع أن نضيف عاملاً آخر يتمثل في تخلف العلاقات الاجتماعية العربية، هذا التخلف الذي لم يسمح للمرأة - مثلاً - حتى عهد قريب بالمشاركة في الحياة الاجتماعية، فالمرأة هي نصف المجتمع وغيابها هو غياب هذا النصف، فكيف يكتب الروائي رواية ونصف المجتمع غائب؟ أضف إلى ذلك أن المرأة تكاد تكون هي المستهلك - القارىء - الأول للرواية.

هذه الأرضية الثقافية - الاجتماعية-التاريخية - ربما كانت الأساس الذي قامت عليه المشكلات التي سنعرضها، والتي ما تزال الرواية العربية تعاني منها كجنس أدبي في طور التكون والتبلور. صحيح أن كاتباً مثل نجيب محفوظ تجاوز في بعض نتاجه هذه المشكلات وأن هناك روايات منفردة مثل «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح أو «الزيني بركات» لجمال الغيطاني أو «المتشائل» لاميل حبيبي، تكاد تكون ناجية من الإشكالات التي سنتحدث عنها، لكن هذه المشكلات تبقى - فيما نرى - موجودة في الغالبية من الروايات العربية التي كتبت حتى الآن، تبقى موجودة، وقد تكون المشكلات الخمس التي سنعرض لها هي أبرز هذه المشكلات وليست كلها، هذه المشكلات الخمس هي :

١- مشكلة اللغة :

ارتبطت اللغة العربية فترة طويلة، وربما منذ ظهور الإسلام، ومن ثم تأسيس الدولة الإسلامية بمصدرين هما القرآن أولاً وديوان الدولة ثانياً، وكلاهما مصدران «رسميان» أولهما مقدس دينياً والثاني «مقدس» دنيوياً. هذا الارتباط بهذين المصدرين جعل اللغة الأدبية العربية، ولفترة طويلة، تتخذ مساراً خاصاً، مساراً جعلها تبتعد شيئاً فشيئاً عن حياة الناس اليومية، مما أوجد وكرس في الواقع لغتين هما، اللغة الرسمية كما تمارس في دوائر الحكام والشيوخ والأدباء، واللغة اليومية كما يعيشها ويعيش بها الناس في حياتهم، ومن هنا فقد سار إبداع الرسميين في طريق، وإبداع الناس في طريق آخر، سار إبداع الناس في طريق الأغاني والأزجال والحكاية الشفوية وغيرها، وكلها لم يعتبرها أحد أدباً حتى عهد قريب، أما اللغة الرسمية فقد سارت في طريق ما أصبح يسمى اليوم «التراث» وفي الجانب اللغوي والأدبي وهو ما يعنينا هنا، في هذا التراث، سارت اللغة في طريق الخطابة والإنشاء، طريق السجع والتفخيم، وطلب اللغة لذاتها أو لجرسها أو لإبهار السامع أو القارئ بعدد المفردات وشدة غرابتها، لقد سارت اللغة - من هذه الناحية - في طريق موتها، ربما من هنا نفهم لماذا قوبلت الرواية بالازدراء في بدايتها من قبل كتاب «رسميين» تقليديين مثل العقاد والرافعي وزكي مبارك.

منذ أواخر القرن التاسع عشر بدأت اللغة العربية تشهد تطوراً محسوساً، وبدأت مفردات وطرائق الناس في التخاطب اليومي تدخل مجال الأدب الرسمي - الأدب المدون - وقد ساعد على ذلك بداية انتشار وشيوع التعليم والصحافة، ثم وسائل الإعلام المرئية والمسموعة وظهور كتاب أدركوا العلاقة بين حياة الناس وبين لغة الأدب، وأن أية نظرة لنص عربي مكتوب أوائل هذا القرن، وليكن «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي - مثلاً - ومقارنته بأي نص يكتب، تكفي لإدراك المسافة التي قطعتها اللغة العربية في عملية تخليها عن رسميتها ووقارها التاريخي واقترابها من لغة الناس، لغة الحياة اليومية، التي هي لغة الأدب عموماً ولغة الرواية خصوصاً، وفي كل الأحوال فإن مسألة تطور اللغة هي مسألة تجد حلها في الممارسة الأدبية وعبر الزمن، وليس في الوصفات الجاهزة، كأن تخترع المجامع اللغوية ألفاظاً، أو أن تتبنى - كحل - هذه اللهجة العامية أو تلك، أو أن نكتب بهذا الحرف أو ذاك.

في لغة الرواية العربية عموماً، نلاحظ تأثير اللغة الرسمية - التراثية - خصوصاً، وحتى

في لغة الحوار الذي يفترض فيه أن يكون الأقرب إلى أسلوب الناس في التخاطب، وربما تكون هذه الملاحظة، المشكلة أكثر ما تكون حضوراً في بعض روايات حنا مينه - ثلاثيته مثلاً - على جمال سردها الإنشائي، وبالمقابل، فإننا نجد تطويراً خلاقاً للغة العربية ومحاولة الاقتراب بها من اللغة اليومية لدى يحيى حقي وحسيب كيالي، أما السرد الروائي لدى غائب طعمة فرمان، وخاصة حواره العامي، فيبدو أكثر انفلاتاً من أساليب اللغة الرسمية، وقل الكلام نفسه عن السرد الروائي في رباعية فتحي غانم «الرجل الذي فقد ظله».

بالمقابل تبدو الصفة «الخطابية-الإنشائية» واضحة في السرد الروائي لحيدر حيدر وبدرجة أقل لهاني الراهب، بينما يحس القارئ أن الكلمات هي التي تولد بعضها بعضاً، - كما يحدث في السجع القديم - لدى إدوار الخراط، فاللغة في مثل هذه الكتابات لا تعود حاملة وقائع وأفكاراً ومفهومات، بل تمسي أصواتاً بعضها يأخذ برقاب بعض، وكأنها «شفويات» سماعية، والشفوي يأخذ بمبدأ الجرس-الصوت، أما الكتابي، فيأخذ بمبدأ الرمز- المفهوم، لكأن مفهوم استخدام اللغة هنا يعود بنا إلى الوراء، إلى السجع والتكلف.

في مثل هذا السرد الروائي، تبتعد اللغة عن حياة الناس اليومية، وإن كانت الشخصيات الروائية تبدو يومية، ويتحول السرد الروائي إلى غيوم ومناخات «إنشائية» عليا، وبإمكان القارئ أن يفتح أية رواية للكتاب المذكورين، ونقترح عليه مثلاً: «وليمة لأعشاب البحر» لحيدر حيدر أو «رامة والتنين» لإدوار الخراط. والآن نتساءل: هل هناك رؤية فكرية-اجتماعية، تنتج هذه اللغة الأدبية-الروائية؟ هذا ما يحتاج إلى دراسة مفصلة، لكننا نكتفي - هنا - بطرح السؤال.

٢- الصوت الواحد:

الرواية فن ديمقراطي، فيها تتعدد وتتجاوز وتتواشج الأصوات الآراء والاتجاهات، مثلما تتعدد وتتجاوز وتتواشج وتتكامل هذه الأصوات والاتجاهات والآراء والشخصيات في الحياة، فتعددية وكلية هذه الأصوات هي التي تصنع كلية الحياة، حيث يتحاور ويتواشج الخير والشر، القبيح والجميل، المجرد والمشخص، المثقف والجاهل، حيث لكل وجوده، ولكل مشروعيته، ألا يتكامل دون كيشوت مع سانشو بانسا على الرغم من تضادهما؟ ألا يتكامل إيفان مع إليوشا مع دميتري في الأخوة كرامازوف، على الرغم من أن كل شخصية من هذه الشخصيات تمثل بعداً من

أبعاد الحياة، بعداً يبدو مناقضاً للآخر ؟ هذه هي الرواية، تعدد، تنوع، بل وتناقض.

لكن مشكلة غالبية الروايات العربية أنها تقدم صوتاً واحداً وغالباً ما يكون هو صوت المؤلف، تقدم شخصيات غالباً ماتكون «أسيرة» للسمات المتشابهة نفسها، فكل شخصيات جبرا إبراهيم جبرا مثلاً تمتلك صفات ثلاثاً هي : الغنى، الثقافة، الفحولة، وبهذا تصبح الشخصيات كلها شخصية واحدة لها السمات نفسها، وقد تكون سمات هذه الشخصيات- الشخصية، قريبة من سمات المؤلف، أو مما يرغب أن يكونه، أو من نمط سائد في سلم القيم الاجتماعية، كما في روايات حنا مينه، حيث تعكس شخصية «الزكرت» في علاقتها بالمرأة وبالآخرين، وإن تخفت باهاب الرجل الشعبي، مفهوماً معيناً لعلاقة السيد، البطل، الأب، وربما الحاكم، بالآخرين العاديين من الناس. أما في روايات هاني الراهب فكل الشخصيات تمتلك أسلوب لغة وتحليل ومحاكمة متشابهة، فإحدى الشخصيات النسائية في رواية «الوباء» مثلاً تحلل الأمور والنفوس بطريقة يحسدها عليها تلميذ نجيب من تلامذة فرويد، مع أن المفترض - في الرواية -أنها شخصية عادية، والضابط الكبير، والعامل في رواية ألف ليلة وليلتان يتكلمان «المنطق» نفسه، ناهيك عن اللغة.

فما السبب في هذه المشكلات ؟ هل يعود ذلك إلى انعدام الديمقراطية في حياة المجتمع والكاتب العربي، أم أن ذلك يرجع إلى ضعف عملية «الحوار» بين الاتجاهات والآراء والأفراد والقوى مما يجعل كل قوة، كل فرد، كل رأي، يحاول «تسويد» رأيه، وإن أدى ذلك إلى «إعدام» الآخر.

على كل فإن هذه المشكلة تقودنا إلى المشكلة الثالثة وهي :

٣- التمركز الذاتي، أو السيرة الشخصية :

يلاحظ ضعف الخيال الروائي، عموماً - لدى الكاتب العربي، فغالبية أحداث وشخصيات الرواية العربية تكاد تكون مستمدة من حياة كاتبها، أو من مشاهداته ومن حيوات أصدقائه، حتى إن بعض القراء يستطيع التعرف على شخصيات حقيقية في روايات بعض الكتاب («مكاتيب الغرام» لحسيب كيالي، «الزمن الموحش» لحيدر حيدر، «الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم، «شرخ في تاريخ طويل» لهاني الراهب. . . الخ). فقليلاً ما يعمل الروائي العربي خياله لانتاج عالم روائي متخيل، مكتفياً بـ «تصوير» الواقع كما يراه، أو كما يظنه هكذا، وبعبارة كانتية يكتفي الروائي

العربي بنقل ظاهر الواقع «كما يبدو له» ولايقوم بأي جهد لاكتناه جوهر الواقع وفهم سيرورته أو سره الداخلي، أي فهم الواقع «كما هو» أو على الأقل فهم الدلالة الكامنة خلف مظهر الواقع، هذا المظهر المخادع والملتبس، أكثر الأحيان، ونعطي مثالاً «مضاداً» لما نريد عرضه هو رواية «المعلم ومرغريتا» لبولجاكوف، دون أن يعني هذا المثال أن على الروائي ا لعربي أن يقلد هذه الرواية أو غيرها، فتقنية هذه الرواية هي «الكابوس» وعبر هذا الكابوس، قدم الروائي رؤيته الفنية أو معادله الجمالي، لفترة الثلاثينات في الاتحاد السوفيتي، فترة الملاحقات والإعدامات والتطهيرات والمحاكمات، فترة «الكابوس». إن التقنية هنا أصبحت قولا روائياً يشي بموقف ورؤية الكاتب، والتخيل أصبح واقعاً، دون الحاجة إلى السيرة الشخصية المحددة، سواء أكانت سيرة الكاتب أم سيرة وسطه المحيط، لقد أصبحت التقنية هنا رؤية تقول الواقع، تطابق بين الواقع كما يبدو «والواقع» كما هو في جوهره، وقل القول نفسه عن رواية «حرب مع السمندر» لكارل تشابك التي تقدم معادلاً فنياً تخيلياً لوضعية الإنسانية في عصر سيطرة العلم والتقنية على حياة الإنسان. وأعتقد أن هذا الكلام يصح أيضاً على روايات غبريال ماركيز وكافكا.

في حدود ما نعلم، بقيت الرواية العربية، وبشكل عام، أسيرة المنطق والشكل السيري للعلاقات الاجتماعية-الروائية، ولهذا بدت بعض النماذج الجيدة في الرواية العربية أقرب إلى السيرة منها إلى الرواية، كما في «بقايا صور والمستنقع والقطاف» لحنا مينه مثلاً، وكما في روايات حليم بركات وهاني الراهب أيضاً.

فعنْ ماذا يعبر هذا التمركز على الذات؟ هل هو مرض من أمراض طفولة الرواية العربية، أو هو مرض التمركز على الذات وتوقف نموها عند مرحلة معينة، كما قد يقول التحليل النفسي؟ أم أن هذا عائد إلى طبيعة الحياة العربية من صعوبات العيش والتجربة الاجتماعية العريضة للكاتب، هذه التجربة التي توسع المعرفة والمدارك والخيال. أم أن هناك أسباباً أخرى؟

٤- ضعف الرؤية الفكرية - رؤية العالم:

خلف كل عالم روائي، وفي أعماق كل رواية كبيرة ثمة رؤية للعالم، مفهوم فلسفي عن الإنسان والزمن والكون، فالحرب والسلم - مثلاً - لتولستوي - يمكن قراءتها كتأمل في الزمن وموقع الإنسان فيه ومنه، وروايات هرمان هسه يمكن قراءتها كتأمل في حكمة الحياة، حكمة ما هو

مستمر وأزلي تحت ما يبدو متغيراً، وقل القول نفسه عن روايات دستويفسكي حيث يمكن قراءتها كتحليل اجتماعي-نفسي لشخصيات ممزقة في زمن متغير، أما في الرواية العربية عموماً، وباستثناء قلة قليلة كثلاثية نجيب محفوظ، فتكاد الروايات تفتقد هذه الرؤية الفكرية، تكاد تفتقد «رؤية العالم» لتغرق في تفاصيل ونثارات الحياة اليومية دون أن تستطيع جمع هذه التفاصيل والنثارات والوقائع الحياتية اليومية في «تأليف» يكون رواية ذات رؤية، أي دون أن تستطيع المطابقة بين تفاصيل الحياة اليومية، وبين دلالة هذه التفاصيل، دون أن تستطيع فهم هذه التفاصيل كدلالة، ثم موضعتها في نسيج دلالتها الفكرية والإنسانية، فالتفاصيل في أغلب الروايات تبقى أشتاتاً تمشي دونما غاية وكأنها إنسان لا هدف له، ولا يعرف إلا لحظته، ولنا في روايات غالب هلسا خير مثال. فروايات غالب هلسا تقدم، بل وتلتقط تفاصيل مدهشة في ألمعيتها من الحياة اليومية. لكن هذه التفاصيل تبقى تفاصيل ونثارات لا يستطيع القارئ أن يصل عبرها إلى غاية للكاتب أو معنى لهذه التفاصيل، معنى لحياة البشر، للزمن، لكأن القارئ يرى صوراً فوتوغرافية منفصلة دون شريط متصل، وربما تكون رواية «السؤال» تحديداً خير مثال على هذه المشكلة، ومن العلة نفسها تشكو روايات هاني الراهب، حيث لا يستطيع القارئ أن يصل عبرها إلى أي مفهوم فلسفي ورؤية للعالم، وبعبارة صريحة: ثمة إخفاق في بناء «عالم روائي» في غالبية الروايات العربية.

فأين يكمن السبب في ذلك ياترى، هل هو في ضعف الأرضية الثقافية والفكرية للروائي العربي، أم أنه يكمن في أن الفكر العربي لم يستطع حتى الآن أن يقدم رؤية فكرية للواقع العربي وللوضع الإنساني، وبالتالي يكون من الظلم أن نطالب الروائي بعمل هو في حقيقته من عمل الفيلسوف، هذا الفيلسوف الذي لم يولد بعد في الثقافة العربية المعاصرة، أم أن ملاحظتنا مخطئة في أساسها؟

٥- التدخل السياسي المباشر:

ليس غريباً أن تقود مشكلات الصوت والسيرة الشخصية وضعف الرؤية الفكرية وقلة التعامل مع الخيال، مقابل التركيز على الوقائع الحياتية إلى التدخل السياسي المباشر من قبل الكاتب، وكأن الكاتب ليس واثقاً أن بإمكان الرواية كبنيان فني أن تقول قوله الصريح والواضح، ذلك أن كثيراً من الروايات العربية تقرأ وكأنها منشورات سياسية، كما في أسوأ نماذجها لدى مطاع صفدي

في - روايته «جيل القدر»، و«ثائر محترف»، تقرأ كأنها هجاء واتهام لهذا الطرف السياسي أو ذاك، فالشخصية الشيوعية لدى مطاع صفدي مثلاً «مخبر» ولدى هاني الراهب إما غير موجودة، على الرغم من أنه يقدم شبكة علاقات اجتماعية يفترض وجودها فيها، وإذا وجدت فهي يساري متطرف على أن يقدم كنبوءة وأمنية أو «ديماغوجي دوغمائي» كما في «الوباء»، و«بلد واحد هو العالم».

أما لدى الطاهر وطار فالتدخل السياسي يكون عن طريق محاولة إقناع القارئ عبر الاستشهاد بلينين والعودة إلى المراجع اللينينية وإلى شخصية «بومدين» أحياناً، كما في رواية «الحب والموت في الزمن الحراشي» وفي كل الأحوال، فإن تعقد الشخصية الروائية، وغناها الإنساني يلغيان، في مثل هذه الروايات، لحساب هذا الطرف أو ذاك، وليست الشخصية هي التي تلغى فقط، بل يلغى أحياناً التاريخ الفعلي أو يحرف، هذا التاريخ الفعلي الذي تحاول بعض الروايات استخدامه أرضية في شبكة علاقاتها الفنية، كما في رواية هاني الراهب «الوباء» حيث يقرر الكاتب أن اليسار في سوريا ولد في السبعينات مع العلم أن في سورية - يساراً - مهما كان الرأي فيه، منذ العشرينات، لكن مثل هذه الروايات تحرف التاريخ دون أن تستطيع إعادة تفسيره، أو حتى وضعه موضع الاتهام والنقد، تمشياً مع وجهة نظر المؤلف ورغبته في التدخل برأيه السياسي المباشر، وثمة مثل آخر على التدخل السياسي المباشر في روايات هاني الراهب هو إقحام فلسطين والإرث في رواية «الوباء».

إن انغماس الرواية العربية في أحداث التاريخ المعاصر، وهذه ميزة إيجابية في حد ذاتها، مع ضعف الرؤية الفكرية، وعدم القدرة على رؤية التعدد والتناغم في المجتمع والتاريخ، وتلك سلبية خطيرة، جعلت كثرة من الروايات العربية تبدو فقيرة روائياً وإنسانياً، وجعلت أصحاب هذه الروايات يفرضون صوتهم، سيرتهم، رأيهم، رأي حزبهم السياسي ليجعلوا من آرائهم وأصواتهم ليس «بطل» الرواية فقط، أو أحد شخصياتها، بل ليجعلوا صوتهم الخاص هو الرواية كلها، دامجين كل الشخصيات في شخصية واحدة، إما خيرة ومثالية إذا كانت على هواهم، أو شريرة إذا كانت من الطرف الآخر، وقد زاد الفهم الخاطئ لعلاقة الأدب بالسياسة، والتشبث الآلي بنظرية «الانعكاس» من خطورة هذه المشكلة، بل وفاقمها حتى أصبح كثير من الروائيين العرب يحاولون في الرواية ما أخفقوا به في الحياة نتيجة القمع وكبت الحريات الديمقراطية وإخفاق

تجاربهم السياسية، أي يحاولون القول السياسي المباشر بواسطة الرواية، بل إن بعضاً من السياسيين لم ير خيراً من الرواية مجالاً للتعبير عن تجربته السياسية، ربما لعجز نظري عنده، وربما لأنه يرى مركب الرواية سهلاً، فهي تحتاج إلى أن «تحكي ماحدث»، ولا يهم إن كانت الرواية جنساً أدبياً مستقلاً له تاريخه بل وله موهوبوه.

ليست السياسة عيباً، وليست خطأ في الأدب عموماً، أو في الرواية خصوصاً، وبالإمكان قراءة أية رواية، حتى ولو كانت تخييلية مثل «رحلات كلفر» لجوناثان سويفت، أو «مائة عام من العزلة» لماركيز، قراءة سياسية مباشرة، لكن هناك شرطاً أولياً وبدهياً وهو أن تكون هذه الأعمال روايات أولاً، أن تحوز شروط التقنية الروائية، من تعدد في الأصوات، ومن سرد روائي، ومفهوم عام للحياة الإنسانية وللروائي الحق، كل الحق، في أن يكون صاحب اتجاه بل وداعية سياسياً، لكن عليه أن يعرف، كروائي وكإنسان، أنه كشخصية اجتماعية وككاتب، كصوت، يشكل خيطاً في نسيج اجتماعي واحد مؤلف من شخصيات وآراء، وأن للأصوات والآراء الأخرى الحق في الوجود، كما له الحق نفسه في الوجود، مثل باقي الشخصيات والآراء، فالحياة مثل رواية متعددة الأصوات، فلم لاتكون الرواية مثل الحياة في تنوعها وتعددها، بل وحكمتها؟

***

هذه المشكلات ليست اتهامات، وليست إدانات، بل هي محاولة لعرض مشكلات يرى الكاتب أن الرواية العربية في عمومها تعاني منها، وهي ملاحظات لاتنكر، بل ترى وتحترم انجازات وإسهامات الرواية العربية، حتى في الروايات التي كانت موضع استشهاد، إنها ملاحظات تريد أن تكون وصفية أكثر مما تريد أن تكون تقويمية، وما كان التركيز على ما يبدو مشكلات وسلبيات إلا وجهاً آخر للدعوة إلى وعي هذه المشكلات عسى ذلك أن يكون حافزاً للتفكير في مشكلات قائمة وفي حلول مبتكرة.

هذه هي بعض مشكلات الرواية العربية. فهل نستطيع أن نجد فيها تمثلاً أو عكساً أو مظهراً من مظاهر مشكلات الواقع العربي، هل نستطيع أن نرى استمرار تقاليد القديم وطريقة الرؤية التقليدية للحياة لدى الروائيين العرب عبر مشكلة اللغة في الرواية العربية؟ وهل نستطيع أن نرى مشكلة انعدام الديمقراطية في المجتمعات العربية، سواء لدى السلطة أو الأحزاب أو العائلة أو المؤسسات الاجتماعية، عبر مشكلة سيطرة الصوت الواحد في الرواية، صوت «البطل» الذي

يسكت ويقمع الأصوات الأخرى ؟ وهل نستطيع أن نرى نمو العقلية والشخصية البرجوازية الصغيرة بكل قيمتها المتهافتة، وذاتها المتضخمة فردياً وقومياً، وانعدام التواصل الاجتماعي في مجتمع هذه الطبقة عبر سيطرة السيرة الفردية في الرواية العربية ؟ هل نستطيع - وهل نستطيع. . . وهل نستطيع ؟ . . هل نستطيع أن نرى الوضع المؤلم للمجتمع العربي في الوضع غير السار للرواية العربية، أم أن الأدب عموماً والرواية خصوصاً يستطيعان الانفلات من إرثهما وواقعهما ؟

ذلك هو الأمل، وذلك هو امتحان الرواية العربية ؛ أن تغير نفسها لتسهم في تغيير زمانها وحياة شعبها، شعبها الذي هو كاتبها وقارئها الحقيقي .

«قصر المطر» بين الواقع والتخييل

قاسم مقداد

هذه محاولة لإلقاء بعض الضوء على مقولة أو إشكالية قديمة/ جديدة تدور حول العلاقة بين النص الروائي بما هو تخييل وبين الواقع الذي من شأن الرواية أن توهم به لدرجة الخلط بين هذا وذاك. هذا الخلط الذي لا يزال يثير الجدل بين آونة وأخرى وليت هذا الجدل يبقى عند حدود إبداء رأي مختلف أو محاولة للإغناء، بل راح الأمر يتعدى هذه الحدود ليدخل في إطار الخيانة والتخوين، وقد يصل في بعض الأحيان الى حدود هدر الدم.

بطبيعة الحال، لسنا ضد أن يكون للكلمة الإبداعية مثل هذه القوة التأثيرية، لكننا لسنا مع تحوّل هذه القوة التأثيرية الى قوة تدميرية عمياء، ظلامية.

وحتى ننتهي من هذا المأزق/ المشكل، لا بد من عودة جدية الى تحديد مفهوم المصطلحين المثيرين لمثل هذا الجدل المخيف، مع أن محاولة تعريف الواقع هي نوع من خلع الغموض عليه، كما يقول ديكارت. لكن لا بد من المجازفة.

تقول موسوعة Universalis إن الواقع هو الموجود، وهو مجموع الأشياء. والوجود هو ما لا يمكن تحليله الى عناصر أبسط منه.

هل الواقع هو الموجود في مقابل اللا موجود؟ لكن ألا يعني تحديدنا الموجود باللاموجود اعتراف بوجود اللاموجود؟ وعلى هذا أليس الخيال نفسه واقعاً لأنه موجود نظراً لارتباطه الحتمي بتجربتنا في العالم الحقيقي؟ معضلة كبرى، بل وربما هي حلقة مفرغة لكن لا بد من الاستناد الى معرف لكي نتمكن من تعريف اللا معرف. ومن هذا القول بأن الواقع هو وجود اختباري ملموس، ومعيوش. إنه تجربتنا في العالم المحيط بنا.

ربما تسهل المسألة في مجال البحث الفلسفي، لكنها لن تكون كذلك في محاولة تمييز الواقع، كما حددناه سابقاً، في مجال الرواية والقصة.

الرواية إنتاج ملموس (النص الموجود بين يدي القارئ) صادر عن مُنتِجٍ ملموس (المؤلف مثل نجيب محفوظ وبلزاك ودوستويفسكي وممدوح عزام) في زمان ومكان محددين يمكن التحقق

من وجودهما، كما يمكن التحقق من وجود المؤلف ومؤلفه. لكن هل يمكننا التحقق من وجود شخوص وزمان ومكان رواية ما؟

إن أهم الروايات العالمية التي وسمها النقد بالواقعية، كروايات بلزاك وفلوبير وستاندال وغيرهم هي في واقع الأمر ليست كذلك لأنها، بكل بساطة ترسم عوالم أراد لها كاتبها أن تكون كذلك. إذا فشخوص الرواية لا يمكن أن تكون هي نفسها شخصيات الواقع الاختباري التي يمكننا لمسها ومخاطبتها والاقتراب منها، وهي قادرة على الحزن والفرح والتألم لوحدها، دون حاجة الى وسيط ينقل هذه المشاعر والأحاسيس الخ. أما شخوص الرواية فهي كائنات من ورق لا وجود لها إلا من خلال مبدعها (المؤلف) وحينما ينجزها هذا الأخير، يتغير الوسيط ليصبح القارئ. والمثال على هذا أنك لو تركت رواية ما، كالبؤساء، مثلاً، على رف مكتبتك دهراً فلن ترَجان فالجان ولا جافير ولا كوزيت ولا ماريوس الخ يتحركون أمامك إذا لم تبدأ بالقراءة، هنا فقط تنبعث الحياة في الشخوص، يضج العالم الروائي بالحركة وتتأجج المشاعر والأحاسيس. والسبب بسيط جداً، فهذا الواقع الروائي ليس أكثر من تخييل أو إذا شئت ايهام بالواقع، ومن هنا جماليتها.

والأهم أن ما يرويه الروائي لا يمكن التحقق من صحته لا يمكن إدانته.

الرواية (التخييل) تنظيم لغوي، أو هو منظومة لغوية فقط، فإذا أزلت هذه المنظومة أو حرمت شخصية ما منها فإنك تلغي وجوده، أما في العالم الواقعي، أي الموجود بالفعل فيمكنك حرمان الفرد من اللغة دون أن يلغي ذلك وجوده. والأشكال الروائية التي تقدم لنا صورة للواقع تناقض بشكل صارخ الواقع الذي اعتمدت عليه وتحاول أن تتجاوزه بصمتْ. نعم التخييل يعتمد على الواقع، أو أنه يمتح من معينه، ما في ذلك ريب. لكن تشابه أحداث الرواية مع أحداث حياتنا اليومية، ومحاولات الروائي في إضفاء مظهر الواقع عليها ليس دليلاً على واقعيتها. وهذا أحد الأوجه التي نطلب أن تتوفر الرواية عليه، أي ينبغي على الرواية ألا تكون واقعية، لأنها لو عكست الواقع بكل تفاصيله وأحداثه لتحولت الى تاريخ، والتاريخ شيء والرواية شيء آخر كما تعلمون.

الواقع من حولنا مليء بالفراغات المرعبة، ومن هنا أهمية الرواية عبر مساهمة شخوصها المتخيّلين في ملء بعض هذه الفراغات وإضاءة بعض جوانب هذا الواقع. فما إن يضع الكاتب كلمة "رواية" على غلاف كتابه فإنه يعلن أنه من العبث التحقق من صحة أحداث ما يرويه. وما دام الكاتب يعلن موقفه هذا صراحة ومنذ البداية فلماذا يصر بعضنا على أن يرى في الرواية ما ليس موجوداً فيها ؟

أشرنا الى أن الرواية ليست أكثر من تنظيم لغوي، في شكلها الظاهري، بمعنى أنها تنظيم لغوي أدبي واللغة الأدبية، كما يقول د. عبد الله ابراهيم «المتخيل السردي» (ص٨) لا تستعير مكونات الواقع الخارجي. "إنها تعبر عن وعي ومعان ومدلولات ونظم فكرية شاملة، وتقوم بتخليق عوالم جديدة من تعانق الدالات اللغوية بعضها ببعض ويقوم القارئ أو الناقد بكشف تلك العوالم الجديدة حال الانتهاء من قراءة النص أو في أثناء عملية القراءة، وعليه فإن تلك العوالم غير موجودة إلا في ذهن القارئ، وما بين يديه ما هو إلا سيل من الدالات المنضودة على الورق".

هذه بعض المقدمات النظرية التي أردت الاستناد إليها في محاولتي المتواضعة هذه لمقاربة رواية "قصر المطر" للأديب ممدوح عزام. وهذه المقدمات ليست أبداً مقحمة على العملية النقدية، لأنها لم تنشأ عن رغبة في التنظير البحت، بل هي مستقاة من واقع التجربة النقدية سواء تلك التي عشتها أنا شخصياً من تحليلي لعشرات الروايات العربية، أو من تجارب النقاد الآخرين من العرب أو الأجانب.

وعلى هذا أقول، إنني قبل فترة مررت بأرض اللجاة، وهي منطقة صخرية ممتدة في جنوب سورية. وتوغلت فيها فما رأيت سوى صخورها البيضاء-السوداء، وسألت صديقي مازحاً عن "أم الجرابيع" فاكتفى بابتسامة ذكية. حاولت أن أتعرف على لجاة "قصر المطر" في لجاة الواقع فما عثرت على أي أثر لتلك في هذه. ها نحن إذاً ندخل في الرواية موضوع بحث اليوم، وأقصد رواية "قصر المطر".

تعالوا معاً لنبدأ بالعنوان. قصر المطر عنوان مغرٍ يدعوك للتأمل فيه. مفردتان مضمومتان بعضهما الى بعض، لكنها أضمومة غير واقعية، كل حد من حديها يمكن أن يوجد على أرض الواقع. فهناك القصور العديدة التي رأيناها ونراها. وهناك المطر الذي اشتقنا إليه في السنوات الأخيرة، صحيح أنه شحيح، لكنه موجود ويمكننا لمسه باليد والشعور به مادياً فوق رؤوسنا وأجسادنا.

لكنك لو أردت البحث عن قصر المطر فلن تجده في أي مكان من العالم، إلا على غلاف رواية ممدوح عزام التي تحمل هذا الاسم.

هذا يعني أن القارئ مدعو منذ البداية الى عدم الذهاب بعيداً للبحث عن أي أثر حقيقي لهذا القصر لأنه لن يجده إلا من خلال هذا التركيب المجازي. وبما أن الرواية كلها محكومة بهذا التركيب المجازي -التخيّلي فهي بدورها تخيلية أي أنها ترفض أن تكون حقيقية أو واقعية. إنها،

أي الرواية، عبارة عن كلمات فوق ورق، عالم بناه ممدوح عزام من خلال الكتابة، ولو امّحت الكتابة لامحت معها "قصر المطر" لأننا لن نتمكن من قراءتها وإعادة بنائها كقراء محتملين.

قد يقول قائل: ربما المقصود بـ"قصر المطر" هذا المكان أو ذاك على أرض الواقع وهنا نخرج عن عالم الأدب والتخيل لندخل في عالم الإقحام والإسقاط الذي لا يسأل الراوي عنه على الإطلاق. الرواية ليست معنية بما يريده القارئ إنما هي نعتية بما يوجد فيها فقط أي بعالمها فقط. هذا العالم الذي بنته لغة الكاتب ونظمه خياله.

وبشكل عام فإن التحليل الروائي، لا سيما البنيوي، لا يقحم النوايا والمقاصد الخارجية على الرواية، وإن كانت البراغماتية قد أخذت بالاهتمام بهذا الأمر لاحقاً لا سيما في مقولتي المُضمر والصريح.

إن فكرة التقمص التي انفتحت الرواية عليها معروفة منذ زمن بعيد وأظنها تعني محاولة لرفض فكرة فناء الإنسان. لكن من منا استطاع أن يرى متقمِصاً أو متقمَصاً، أي إنسان تمدى وتجسد في هيئة إنسان آخر ولد يوم وفاته؟ ولو تحقق هذا الأمر لما بكينا راحلاً عزيزاً، ولا تألمنا لوفاة من نحب.

إن رواية "قصر المطر" استطاعت أن تدخلنا في هذا العالم المرجو أو المعتقد به، وصدقنا الفكرة بعد أن تماهينا مع عالم الرواية ونسينا لزمن أنها رواية، وبالتالي فقد انطلت الحيلة على بعضنا وحسب أنها تحكي واقعاً معيناً ومن هنا أحد أسرار نجاح هذه الرواية.

لنقرأ هذا المقبوس من الرواية:

"حين حاول أن ينهض من مكانه سمع صوت طلقة ما. صوتاً أصم ارتطم بجسده وردّه الى الوراء. كيف يمكنك أن تنهض وأن لا تنهض بسبب رؤيا وصوت؟ ظنّ أنه يحلم، وهناك خطّ شفقي مليء بالأشباح يتلامح أمامه، راحلون، مهاجرون، جوعى، نساء.. فتح عينيه ببطء محاولاً أن يبعد الكابوس بهدوئه. فشاهده وهو يصوّب إليه، لم يكن في وجهه ما يشي بالحقد أو الكراهية. كان مسطّحاً بلا ملامح، وهو الآن لا يذكر سوى شاربيه الفاحمين: "ليش يا كنج؟" نعم هذا ما سأله إياه. ثم استطاع أن يقف، فأصابته طلقة ثالثة ثم رابعة.. الغريب أنه لم يشعر بشيء" (الرواية ص ١١).

في هذا المقبوس يجسد التخييل فكرة منغمسة في الواقع الاختباري، بينما المُتفق عليه هو عكس ذلك. وقد سبق لنا القول بأن التخيل يملأ فراغات واقعنا اليومي، وما أكثرها، ومن هنا أن

تستمد الرواية -بالنسبة للروائي- قوتّها من حريتها المطلقة، كما تقول مارت روبير. وحرية الرواية هي من حرية مؤلفها. والمؤلف حر لأنه ليس مؤرخاً ولا مصوّراً فوتوغرافياً، إنه حر في اختيار العناصر اللازمة لعمارته الروائية من أرض الواقع الذي يقف عليه وينغمس فيه. ومن هنا كان بناء قصر المطر -المكان ترجمة أمينة لقصر المطر- الرواية :

" معظم التصاميم كانت بنت مواهبه -أي صايل- وقد ضارع في بعضها أجزاء من أم الجرابيع " (ص ٢٩١)

ورواية " قصر المطر " كانت معظم تصاميمها بنت مواهب المؤلف ممدوح عزام، وقد ضارع هو أيضاً، كما صايل في بعض أجزاء من البيئة التي يعيش فيها لكنها في نهاية الأمر ليست تلك البيئة. اي هي ايحاء لما يمكن أن تكون عليه هذه البيئة. وبالتالي هل يحق لنا كقراء، ونحن في كل الأحوال خارج القصرين، أن نسقط ما في عوالمنا الاختبارية المعيشة هنا والآن، على عالم محدد هو عالم الرواية وهو هنا عالم "قصر المطر"؟ وهل نطق التمثال الذي نحته ميكيل أنجلو حينما طلب إليه ذلك؟ طبعاً لا وهنا أيضاً لن تنطق الرواية إلا من خلال مكوناتها هي بالذات وليس من خلال مكونات خارجية عليها.

كل ما في " قصر المطر " أو في أية رواية أخرى، يندرج في إطار ما يسمى بالمحتمل أو ما يبدو حقيقياً لكنه ليس كذلك.

إن قتل المغربي الحامل للكتاب المليء بخطط "المنارة" والقرى والخرائب والأبراج (ص ٣٢٠) هو قتل لما كان يُظَنّ بأنه موجود، أي الكنز. الكنز الذي كان موجوداً في كتاب المغربي لم يعد له وجود على أرض الواقع. وربما كان من الممكن العثور عليه، ولو بالقوة، لو ظل المغربي على قيد الحياة. و" قصر المطر " كرواية كانت مرهونة بوجود ممدوح عزام فقط. أما بعد أن تم إنتاجها في شكلها الحالي فهي ملك لكل من يقرأها وسيقرأها.

قد نتحسس في الرواية بعض التقاليد الواقعية في الرواية، كالحبكة المبنية على سبب ونتيجة. ووجود شخصيات واضحة المعالم من شأنها تذكيرنا بهذه الشخصية أو تلك، وتوهمنا بالعالم الواقعي الاختباري، لكنها ليست منه في أي شيء.

لقد فرحت كثيراً حينما قرأت اسم المقداد في هذه الرواية، فاسم العائلة التي أنتمي إليها يحمله أحد أبطال الرواية وهو فيها مناضل شريك أو مساعد لبطلها الأساسي، إذا صح التعبير، القائد بهاء الدين. وحينما بحثت عن هذا المقداد كما أعرفه من خلال الواقع فلم أتعرف عليه أبداً.

وتيقنت أنه لم يكن رجلاً من لحم ودم بل هو مجرد مفهوم، مثلما تيقنت أن بهاء الدين لم يكن شخصاً تاريخياً بل عبارة عن مثال ومفهوم أيضاً ومن العبث أن نرى فيه هذه الشخصية الحقيقية أو تلك. والمفاهيم لا تحاكم على أنها وقائع تاريخية أو واقعية اختبارية على الإطلاق لأننا لو فعلنا هذا لجردنا المفاهيم الروائية من كل جمالياتها. وليس كل من تسمى بصادق هو صادق بالضرورة أو كل من تسمت بعفيفة هي كذلك بالضرورة. وحينما يقول بهاء الدين "روح شوف المقداد" فهو لا يعني شخصاً اسمه المقداد بل فكرة أو وجهة نظر. وهذه الفكرة هي التي ينبغي أن نتوقف عندها بمعنى أنه علينا دراسة الدلالات الإيحائية للألفاظ وليس فقط دلالاتها المباشرة. وهذا ما ينطبق عليه جيريمي هاوثورن من أن الروايات تشجعنا على التفكير نقدياً في الواقع ولو كان الواقع قادراً على حملنا على التفكير به، لما كانت الرواية ولما كان الشعر ولا المنحوتة أو اللوحة التشكيلية وغير ذلك من فنون التعبير البشري.

وحينما كان بهاء الدين يودع البلاد بقوله: "يللي بدو الثورة، الثورة انتهت، ويللي بدو البلاد شوفوها! باقية طول الزمان" (ص ٦٣٣)

بكى الرجال، وصمتت النساء. ترى هل لأن الرجال أحسوا بعقمهم وأن النساء تباهين بقدرتهن على الولادة؟ ربما. أو على الأقل، هذا ما توحي به نهاية هذا الفصل من الرواية.

الذريّون من فلاسفة اليونان قالوا بوجود الذرة لأن الفراغ من حولها موجود، ولولا هذا الفراغ لما حدثت حركة الذرات، وبالتالي فإن وجود الفراغ ملازم لوجود الذرات، أي أن الموجود لا يعني شيئاً بمعزل عن اللا موجود، وقد ألمحنا الى هذا الأمر سابقاً.

فهل نؤمن فقط بما نحس ونلمس وننسى أن أحاسيسنا، وحياتنا المادية مرهونة بما يسمح لها بأن تكون كذلك؟ لقد بنى لنا ممدوح عزام قصراً من المطر، بل للمطر. وليس ذنبه إن أخفق الحجّارون في جعل حجارة القصر أرحاماً تحبل بما يضع فيها هذا المطر. وليس ذنبه إن أبكى شخصيات من ورق، ولا نلومنه إن أخفقت تلك الشخصيات الورقية في إنجاب ما يريد بعضنا من رؤيته على أرض الواقع. كما ليس ذنبه إن كان الواقع عقيماً ورجاله شخوص من ورق . . .

ولأن ممدوح عزام يملك هذه الرؤية المتقدمة فقد أراد أن يخلق لنا عالماً روائياً محرضاً على واقع عقيم. والذنب ليس ذنب التخييل، بل، إذا كان ثمة ذنب، هو ذنب الواقع. وليت الواقع يظل مذنباً حتى نظل نقرأ روايات عظيمة كرواية ممدوح عزام هذه.

أبطال حنا مينه والمرأة

هايدي توله
جامعة السوربون الجديدة، باريس

من المعروف أن حنا مينه قد عالج في رواياته قضايا متعددة متنوعة معالجة مباشرة ومنها على سبيل المثال تحرير الوطن وتدرب الرجل على مقتضيات العمل الثوري وعلى مواجهة عناصر الطبيعة وأخطارها . إلا أن هناك قضية ضمنية لم يتطرق إليها بشكل مباشر مع أن رواياته مشبعة بها وهي قضية المرأة [1] .

فإن حنا مينه الروائي السوري الأول الذي تجرأ على أن يصف لنا بلا لف ولا دوران العلاقة بين الجنسين في مجتمع ما زال يتسم بعقلية تقليدية [2] ويستمد نماذجه للمرأة والرجل من ماض بعيد . ولم يتردد الكاتب في أن يتقصى الموضوع ويتعمق فيه إلى الحد الأقصى ليبرز الأوهام والأحلام التي تتسلط على خيال الرجل بمواجهة الجنس الآخر والتي تدفع به إلى معاملة المرأة معاملة تمكنه من تحقيق أوهامه وأحلامه . وبفضل الصراحة والدقة والعمق التي يتميز به وصف حنا مينه للعلاقة بين الرجل والمرأة قد يكون أكثر واقعية وأكثر تأثيراً للقراء مما هو في معالجته للقضايا الإنسانية والاجتماعية الأخرى إذ إنه ينجح بطريقة غير مباشرة في كشف الجوانب السلبية التي تفسد هذا النوع من العلاقة ويحث القارئ، ذكراً كان أم أنثى ، على التفكير .

١- هذه الدراسة القصيرة مبنية على روايات حنا مينه التالية : «المصابيح الزرق»، ١٩٥٤ ، دار الآداب ، الطبعة الثالثة ، بيروت ، ١٩٦٩ ؛ «الشراع والعاصفة»، ١٩٦٦ ، دار الآداب ، الطبعة الثالثة ، بيروت ، ١٩٧٩ ؛ «الثلج يأتي من النافذة»، ١٩٦٩ ، دار الآداب ، الطبعة الثالثة ، بيروت ، ١٩٧٩ ؛ « الشمس في يوم غائم» ، ١٩٧٣ ، دار الآداب ، الطبعة الثالثة ، بيروت ، ١٩٨١ ؛ «الياطر» ، ١٩٧٤ ، دار الآداب ، بيروت ، بدون تأريخ ؛ «حكاية بحّار»، الجزء الأول، ١٩٨٠ ، دار الآداب ، الطبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٨١ .

٢- روايات حنا مينه تصف في أكثر الأحيان بيئات شعبية ما زالت تتمسك بالتقاليد . انظر مثلاً الى «الشراع والعاصفة»، ص ٢٢ .

وسأحاول أن أثبت أن أخلاق أبطال حنا مينه مبنية على ما يسميه الروائي بالرجولة أو المروءة[٣] وأن هذه الرجولة هي المنهل الذي تنبع عنه علاقات معينة بين الرجل والمرأة.

إن مفهوم الرجولة أو المروءة ترجع أصوله إلى قديم الزمان في الحضارة العربية وقد أشار إليه شعراء الجاهلية وأدباء العصر الإسلامي والسير الشعبية. ومع أن المعاني التي يحتوي عليها مفهوم الرجولة قد تغيرت مع مرور الزمان وحسب اختلاف الأوساط الاجتماعية التي كانت قد جعلت منه المثل الأعلى للمرء فإنه فرض دائما على الرجل صفات وتصرفات معينة تتوافق مع الأخلاق السائدة في المجتمع والبيئة اللذين كان يعيش فيهما[٤].

ونستطيع أن نميز في تطور مفهوم الرجولة اتجاهين رئيسيين مختلفين شدد أولهما على صفات الفروسية الحربية التي يتميز بها فرسان الجاهلية وأبطال السير الشعبية ومنها القوة بل البطش والشجاعة والكبرياء وحماية الجار والضعيف والوفاء بالعهد بينما أبرز الاتجاه الثاني صفات أكثر معنوية مثل الحلم والعزم والكرامة والفضيلة أي ما يسميه بعض الأدباء القدماء بمكارم الأخلاق إلا أن لرجولة كلا الاتجاهين سمات مشتركة مثل الوفاء بالعهد والشجاعة وكما سنرى الاستخفاف بالمرأة.

أما في ما يخص أبطال روايات حنا مينه الذين ينتمي أكثرهم إلى الطبقات الشعبية، صيادين كانوا أم بحارة، ثوريين أم عمالا، كهولا أم فتياناً، فيمكن القول بأنهم أقرب إلى الفروسية منهم إلى مروءة الأدباء[٥]. إنهم يتسمون في كثير من الأحيان بالقوة الجسدية الهائلة بل

٣- أول ما يهتم به أبطال حنا مينه هو الحفاظ على رجولتهم التي كثيراً ما يشيرون إليها وهم يفكرون في المواقف التي يجب عليهم أن يقفوها أو التي يقفها الآخرون. انظر مثلا إلى «المصابيح» ص ٣٦ ، ٢٠٢ ، ٢٠٧ ، ٢٤٥ ، ٢٥٢ ، ٢٥٩ ، ٢٨٢ ، ٢٩٤ ؛ «الباطر» ص ١٤ ، ١٥٠ ، ٢٤٠ ، ٢٦٨ ، ٢٩٢ ؛ «الشمس في يوم غائم» ص ٩٦ ، ٢٤٣ ، ٢٦٧ ؛ «الشراع والعاصفة» ص ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٨-٤٩ ، ٦٧ ، ١١٤-١١٦ ، ١٥٢ ، ١٦٩ ، ١٨٤ ، ١٩٦ ، ٢٠٦ ، ٢١٧ ، ٢٤٣ ، ٢٥٥ ، ٢٥٩-٢٦٠ ، ٢٩٠ ، ٣١٤ ، ٣٢١ ، ٣٣٣ ، ٣٣٨-٣٤٠ ؛ «حكاية بحّار» ص ٣١ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٨٢-٨٦ ، ١٥٩ ، ١٨٠-١٨١ ، ١٨٥ ، ٢٠٠ ، ٢٣١ ، ٢٥٩ ، ٢٨١ . أما فياض، بطل «الثلج يأتي من النافذة» الذي يعتبره أبوه والرجال الآخرون حساساً فعليه أن يتعلم شيئاً فشيئاً أن يتصرف كرجل.

٤- فيما يخص مفهوم المروءة انظر مثلا الى :

EI, tome VII, «murū'a», Leiden-New York, Paris, Brill, 1993, p. 636-637 et Pellat, C. "حول مفهوم المروءة عند قدماء العرب"، الكرمل، ١٩٨٣، ص ١-١٧.

٥- إن كلمات "الفروسية" و"الفارس" و"الفتوة" و"الفتيان" تحل في بعض الأحيان محل كلمة "الرجولة" : إن الرقصة التي يتعلمها بطل «الشمس في يوم غائم» مثلاً "رقصة الفرسان". أما اسم بطل =

الهراكلية[٦] التي يتفاخرون بها والتي تدفع بهم إلى خوض غمار المعارك والمخاطرة بحياتهم وذلك إما في سبيل إثبات شجاعتهم وجرأتهم[٧] أو في سبيل الدفاع عن الوطن[٨] أو عن رفيق من الرفقاء[٩]. إنهم لا يخافون من السجن[١٠] ولا من الضرب[١١] ويحتملون البؤس والجوع والعطش[١٢] ويتمسكون بقراراتهم مهما يكن الثمن[١٣] كما أنهم يواجهون مصاعب الحياة صابرين كابتين أوجاعهم الجسدية وآلامهم النفسية في شهامة وكبرياء.

ولكن لهذه الرجولة وجهان. الوجه الايجابي الذي قد أشرت اليه سابقا والذي يذكر القارئ بفروسية أبطال السير الشعبية ووجه آخر سلبي ينتج عن التعارض بين القوي والضعيف الذي تبنى عليه الرجولة وعن تعظيم القوي واحتقار الضعيف اللذين تفترضهما مما يجبر الرجل على ابداء قوته مهما تكن الظروف وعلى الاحترازمن الضعف مهما يكن الثمن في الوقت الذي تمثل فيه المرأة الضعيف بحد ذاته. وهكذا نرى ابطال حنا مينه يخافون قبل كل شيء من أن يعتريهم الضعف إذ أنه يجعلهم يشكون في رجولتهم فيتصورون أنهم قد تحولوا الى نساء وكأن تحولا مثل هذا يمثل في

= «المصابيح الزرق» فهو "فارس". انظر أيضاً الى «الشراع والعاصفة»، ص ١٩٦ و٢٤٠ والى «حكاية بحار» ص ٧.

٦- هذا هو شأن زكريا مرسنلي في «الياطر» كما هو شأن الطروسي في «الشراع والعاصفة» ص ٥٦؛ وصالح حزوم وابنه سعيد في «حكاية بحار» ص ١٥١ و١٥٢.

٧- أشير هنا مثلا الى زكريا في «الياطر» ص ١٣، ١١١، ٢٦١ والى المعارك العديدة التي يخوضها الطروسي في «الشراع والعاصفة» وسعيد وأبوه في «حكاية بحار». أما أحمد في «الشراع..» فلا يلقي بنفسه في البحر الهائج إلا ليثبت شجاعته وليكسب هكذا احترام الطروسي.

٨- مثل فارس في «المصابيح الزرق» وفياض في «الثلج يأتي من النافذة» والطروسي في «الشراع والعاصفة».

٩- أشير هنا الى إنقاذ الرحموني في «الشراع والعاصفة» الذي من أجله يخاطر الطروسي بحياته؛ والى الياطر ص١١١ و١٦٤ والصفحات التي تلي.

١٠- انظر مثلا الى« المصابيح الزرق» ص ٢٠٥؛ و«الثلج..» ص ٣٩؛ و«الشراع..» ص ٢٠١-٢٠٢؛ و«حكاية..» ص ٧٦ و٢٢٥.

١١- «الياطر» ص ٦٣ و١٥٠؛ «الشمس في يوم غائم» ص ١٢٠-١٢١؛ «الشراع..» ص ١٨٣ و٢٠٣ و«حكاية بحار» ص ٦٩ و٧٦.

١٢- زكريا في الياطر وفياض في «الثلج..» والطروسي في «الشراع..»

١٣- انظر مثلاً الى «الياطر» ص ١٣٣ و٢٦٨.

رأيهم المصيبة الكبرى بل الإهانة الكبرى التي لا يمكنهم أن يتخيلوها [١٤] .

وهذا التعارض بين القوي والضعيف هو الذي يحدد أيضا نوعية العلاقات التي تنشأ بين أبطال حنا مينه والمرأة وهي من ثلاثة أنواع :

إما علاقة خيالية بحت مشابهة للحب العذري قد لا تتجسد أبدا ـ مثل هذه الابتسامة الأنثوية التي لمحها بطل رواية «الشمس في يوم غائم» حينما رقص رقصة الخنجر للمرة الأولى في بيت الخياط[١٥] والذي عبثا يحاول فيما بعد أن يكشف سيدتها [١٦] أو مثل وجه دينيز الذي يلاحق بطل رواية «الثلج يأتي من النافذة» ويصاحبه إلى نهاية المطاف [١٧] .

وإما علاقة شهوانية بحت خالية من المشاعر تجعل من الرجل مجرد ذكر لا يرى في المرأة إلا الأنثى أو بالأحرى إلا جسدا[١٨] «دوره إشباعه إذا جاع ثم لا كيان لها ولا اهتمام بها» إذا شبع منها[١٩] كما هو شأن زكريا مرسنلي في الياطر مثلا قبل أن يقع في حب شكيبة . وفي هذه الحال قد تتغير ممارسة الجنس إلى الاغتصاب والجماع الوحشي البهيمي [٢٠] الذي يتنبأ به ـ إذا جاز القول ـ ما يمكننا أن نسميه بالاستعارات الحيوانية التي يتردد ذكرها على ألسنة رجالنا كلما يرون أو يتذكرون امرأة يشتهونها أو يتحدثون عنها . فإن هذه الاستعارات تعبر بدورها عن التعارض بين القوي والضعيف اذ إنها تصور المرأة في دور الدجاجة[٢١] أو القطة[٢٢] أو النعجة[٢٣] والرجل في دور الديك[٢٤]

١٤– «المصابيح الزرق» ص ١٠٧ ؛ «الياطر» ص ٤٠ و١٤٤ ؛ «الشراع والعاصفة» ص ٢١٦ .

١٥– «الشمس في يوم غائم» ص ٢٦ .

١٦– «الشمس في يوم غائم» ص ٦٤ ، ٨٨ ، ١٧٧ , ١٨٠ .

١٧– العلاقة بين فارس ورندة في «المصابيح الزرق» هي بدورها علاقة شبه وهمية . انظر أيضاً الى «حكاية بحار» ص ٣٩ و٥٤ .

١٨– «المصابيح الزرق» ص ٤٠ ، ٨٢ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٣٥ ، ٢٦٥ ؛ «الشمس . .» ص ٤٥ ، ٩٢ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ؛ «الياطر» ص ٦٧ ؛ «حكاية بحار» ص ٣٩ و٥٤ .

١٩– «الياطر» ص ٢٤٢–٢٤٣ .

٢٠– «الياطر» ص ٦ ، ٢٠ و٦٧ ؛ «حكاية بحار» ص ١٢٩–١٣٠ .

٢١– انظر مثلاً الى «المصابيح . .» ص ٣٣ ، ٢٠٩ , ٢٣١ ؛ «الياطر» ص ٤٠ ؛ «الشمس . .» ص ١٢٥ .

٢٢– «الياطر» ص ٦٠ و«الشراع» ص ١١٣ .

٢٣– «المصابيح . .» ص٧٦ و«الياطر» ص ٦٧ و٤٥٧ .

٢٤– «المصابيح . .» ص ٢٠٩ و«الشمس . .» ص ١٢٥ مثلاً .

والذئب[٢٥] والضبع[٢٦] الذي يهاجم الحيوانات الأليفة المذكورة سابقا ليمتلكها بقوة الفحل .

وفي نطاق علاقة وحشية مثل هذه وليبرروا تسلطهم على المرأة يلتجئ رجالنا إلى بعض الحجج المبتذلة التي طالما تأصلت في العقليات التقليدية - مسيحية كانت أم إسلامية ، غربية أم شرقية - ومنها على سبيل المثال أن المرأة «نصف عقل أو بدون عقل»[٢٧] ، «متقلبة مثل البحر»[٢٨] ، «طقس شباط»[٢٩] ، «جنس ملعون لا عهد له»[٣٠] ، و«لسان مثل الدلو الطافح بوحل الثرثرة»[٣١] .

والجدير بالذكر أن العلاقتين بين الرجل والمرأة اللتين قد وصفناهما إلى حد الآن - أي العلاقة الخيالية البحت والعلاقة الشهوانية البحت - مرتبطتان حتى ولو تبدوان لأول نظرة مختلفتين تماما . ذلك أنهما تقومان كلتاهما على تجريد المرأة من إنسانيتها إما بتحويلها إلى وهم من الأوهام لا كثافة له وإما بتحويلها بالعكس إلى مجرد جسد يستهلك . . أما في ما يخص الرجل فمحكوم عليه في هذه الأحوال إما عبودة امرأة وهمية يتعذر وصالها ، إما امتلاك جسد قد يمتنع عن الوصل مما يجعل منه عبدا لأوهامه أو شهواته في الوقت الذي يتخيل فيه أنه السيد .

وبما أن الروائي يسرف في الوصف الدقيق العميق لهذا النوع من العلاقات بدون أن يبدي رأيه في الموضوع وبدون أن يقف منه موقف الناقد المباشر قد يتصور القارئ المستعجل أن حنا مينه يعتبر ما يصفه المثل الأعلى للعلاقات بين الرجل والمرأة . إلا أن القارئ المتنبه سرعان ما يلاحظ أن هناك في روايات حنا مينه علاقة ثالثة بين الجنسين قد تشق الطريق إلى تجاوز التقاليد والاحترام المتبادل بين الرجل والمرأة معيدة لكل واحد منهما إنسانيته الكاملة .

وأشير هنا مثلا إلى العلاقة التي تنشأ في «الياطر» بين زكريا مرسنلي وشكيبة وتلك التي تنشأ في «الشمس في يوم غائم» بين بطل الرواية والمرأة ذات العينين السوداوين[٣٢] . ولنستمع إلى

٢٥- «المصابيح . . » ص ٧٥ و«الياطر» ص ٦٧ .

٢٦- «الياطر» ص ٧٨ مثلاً .

٢٧- «الياطر» ص ٢٤٣ .

٢٨- «الياطر» ص ٢٥٩ ؛ «حكاية بحار» ص ٣٧ ؛ أو مثل الريح : «الشراع . . » ص ٤٧ .

٢٩- «الياطر» ص ٢٠٧ .

٣٠- «الياطر» ص ١٢٢ .

٣١- «الياطر» ص ٥٧ انظر أيضاً ص ٢٥ .

٣٢- العلاقة بين الطروسي وأم حسن في «الشراع والعاصفة» هي أيضاً من هذا النوع .

زكريا مرسنلي وهو يعبر عن التغير الذي أحدثه في أعماق كيانه حبه لشكيبة: «فما كنت أعرف من الرجل إلا أن له ذلك الشيء وأعرف من المرأة إلا أن لها ذلك الشيء ولهذا فالرجل هو الأقوى الذي يغلب الذي يأمر الذي يكون فوق والمرأة هي الأضعف التي تكون من تحت وقضيت عمري الخائب على هذه القناعة التي تناثرت الآن على صخر وتطايرت مثل رذاذ الموج.»[٣٣] فإن شكيبة إذا المرأة الأولى في حياة زكريا التي تحظى باعتبار الإنسانة منه وتنتزع المودة من ضعفه وبالتالي يحترمها ويتقبل أن يترك لها أن تقول كلمتها في مصيرهما المشترك وإن كان مؤقتا.

أما بطل «الشمس في يوم غائم» فإنه يبدي بدوره احترامه للمرأة ذات العينين السوداوين بل يفضي به احترامه لها إلى أن يعتبر أنه لا يستحقها وذلك مع أنه ابن عائلة كبيرة ذات أملاك ونفوذ بينما هي مومس بائسة تسكن في قبو مظلم في بيت الخياط الذي يتدرب البطل فيه على رقصة الفرسان والتمرد على بيئته العائلية معا[٣٤] حائزا هكذا ثقة المومس وصداقتها فيصبحان عاشقين.

وأريد أخيرا أن ألفت النظر إلى خصائص شكيبة والمرأة ذات العينين السوداوين: الأولى راعية تركمانية متزوجة تتجرأ في غياب زوجها على أن تقيم علاقة حب مع رجل مجهول مطرود مما يجعل منها في رأي المجتمع التقليدي زانية تستحق اللوم والعقوبة بينما الثانية ـ كما سبق أن قلت ـ مومس حقيرة يتعود المجتمع نفسه على أن ينظر إليها بعين الاحتقار[٣٥]. وتشترك المرأتان في الشجاعة والقوة والثبات كما أنهما تشتركان في الذكاء والشطارة والفضيلة والكرامة ـ وهي كلها صفات يعتبرها الرجل الرجلي خاصة به.

فإن إكرام نماذج من النساء مثل شكيبة والمرأة ذات العينين السوداوين من قبل بعض أبطال روايات حنا مينه ومن قبل الروائي نفسه يدعو إلى التسامح[٣٦] في العلاقات بين الجنسين وبالتالي يصبغ أبطالنا صبغة من الحداثة.

٣٣- «الياطر» ص ٢٥٦.

٣٤- انظر الى «الشمس..» ص ٢٤٠.

٣٥- «الشمس..» ص ١٢٥ والصفحات التالية التي تعبر فيها عائلة البطل عن استخفافها بالمرأة ذات العينين السوداوين التي جاءت لتزور البطل بعدما جرح ركبته وهو يرقص رقصة الخنجر. انظر أيضاً الى الصفحة ٢٣٦.

٣٦- انظر أيضاً الى «الشراع..» ص ٤٩.

علاقة الكاتب بجذوره الثقافية
في رواية «أرض السيَّاد» لعبد السلام العجيلي

ايريك غوتييه

يدور موضوع مداخلتي حول رواية أرض السياد لعبد السلام العجيلي . بعد تحديد مختصرَ لنوعية هذه الرواية وبنائها، سوف أتكلّم عن علاقة الكاتب بجذوره الثقافية .

تمهيد: لماذا اخترت هذا الكاتب وهذه الرواية بالذات؟

أولاً : يُعتبر عبد السلام العجيلي من الكتاب السوريّين المهمين . له عدد كبير من المؤلَّفات في القصة القصيرة والرواية .

ثانيا : وجدت أن دراسة أحد أعمال هذا الكاتب تُتيح لنا الفرصة في أن نهتمّ بجانب آخر من الجذور الثقافية السورية، وهو الجانب البدوي . من المعروف أن العجيلي من مواليد الرقة وأن أدبه يعكِس إلى حدّ كبير بيئة الجزيرة والتراث البدوي .

ثالثاً : « أرض السيَّاد» أحدث روايات العجيلي وهي تنتمي إلى تيار من تيارات الرواية السورية الحديثة، وهذا التيار يضمّ روايات لها طابع واقعي أو تتَّجه عموماً نحو القضايا الاجتماعية والسياسية السورية والعربية المعاصرة . قبل أن أكمل، أريد أن أحدّد ماذا أقصد بالواقعية هنا . إنني أعلم أن الشخصية الروائية ليست شخصية حقيقية نستطيع أن نلتقي بها في حياتنا اليومية . عندما أتكلم عن الطابع الواقعي لشخصية روائية أقصد أنها تمثل طريقة تعامل أو تفكير خاصة لمجتمع أو ثقافة أو طبقة معينة . . .

١ - تقديم الرواية

صدرت الرواية سنة ١٩٩٨ في بيروت، دار الريس للكتب والنشر . إنها تتألف من ٣٥١ صفحة مقسمة إلى ٤ فصول وكل فصل يحتوي على مجموعة من الفقرات المرقَّمة .

الفكرة الرئيسية : رواية أرض السياد قصة أنور عرفان ، شاب دمشقي تخرج حديثاً من كلية الزراعة وعُيِّنَ موظفاً في أحد المراكز التي تدير عملية استصلاح الأراضي في الشمال الشرقي السوري . ومن خلال هذه الشخصية ، نكتشف هذه المنطقة والمشاكل التي يعاني منها سكانها ، منها الفساد ووجوهه المختلفة .

٢ - بناء الرواية

٢ - ١ - الزمان : لا يشير المؤلف إلى فترة تاريخية معيَّنة ولكننا من خلال المشاكل المطروحة والجو العام نستطيع أن نقول إن الأحداث تجري في الفترة الحديثة لتاريخ سورية . وتتتابع هذه الأحداث في فترة زمنية قصيرة ، حوالي ستة أشهر ، ما بين تعيين البطل في مركز الاستصلاح رقم ٦ ، وعودته من هذا المركز منقولاً إلى المحطة التجريبية رقم ٤ ، بقرب من دمشق . وإيقاع تتابع الأحداث سريع ، نسبياً ، يوماً فيوماً أو أسبوعاً فأسبوعاً .

٢ - ٢ - المكان : كما يوحي إليه العنوان - أرض السياد - المكان له أهمية خاصة في هذه الرواية ويعيش القارئ في مكانين متناقضين وهما من جهة أرض السياد ، بيئة صحراوية قاسية ، ومن جهة أخرى حلب ، بيئة حضرية ألطف من السابقة .

٢ - ٣ - تنظيم السرد : إنه يظهر بوضوح .

الوضع البدائي للرواية : أمير غزلان رجل جشع يستعين بالرشوة وبطرق ملتوية للاستيلاء على ما ليس له . اشترى مئات الدونمات من أرض السياد بسعر بخس وبعد فترة قصيرة باعها للدولة بأسعار خيالية . الآن يريد أن يحتكر طريقاً عاماً دون سند قانوني وأن يحرم السياد من حقوقهم مرة أخرى .

العنصر الشغَّاب : إنه أنور ، البطل ، الذي يرفض أمر الواقع ، وبمساعدة المهندس صبحي زيدان ، يحاول الكشف عن جرائم أمير غزلان بالبحث عن ثُغرات في التعاهدات التي وُضعت بين أمير غزلان والدولة من جهة وبين هذا الرجل والسياد من جهة أخرى .

الوضع النهائي للرواية : يصدر من مكتب الوزير أمر ترقية أنور إلى وظيفة أعلى ونقله إلى مركز آخر . ثم إحالة التقرير الذي قام به أنور وصبحي إلى الحفظ بلا تحقيق . ووراء هذا الأمر مؤامرة أمير غزلان وجماعته الذين بذلوا جهوداً مستمرة لمباعدة أنور من حقل أعمالهم .

و تتركز الأحداث حول شخصية أنور الذي يمضي بالتجربة بعد التجربة إلى فهم مشاكل المنطقة ونستطيع القول إنه في النهاية استفاد من فشله وتعلّم أن أفضل الطرق للكفاح ضد الفساد لا يمر بالصدام المباشر .

٢- ٤ - من الراوي ؟

الراوي لا يشارك في القصة ، ولكنه يسيطر على الأحداث وله معرفة كلية لها وللشخصيات . ففي أغلب الأحيان لدينا سرد بضمير الغائب وإن يعتمد أيضاً العجيلي ، من حين إلى آخر ، على الأسلوب التراسلي ، خاصة بين أنور وسميرة ، خطيبته ، التي بقيت في دمشق . مثلاً في الفقرة الثانية من الفصل الأول لدينا رسالة من أنور إلى سميرة ويأتي الجواب من سميرة في الفقرة الخامسة .

اللجوء إلى الرسالة ليس جديداً بالنسبة إلى الكاتب . جرَّب هذا الأسلوب من قبل ، في رواية باسمة بين الدموع .

إدخال الرسالة في السرد يكسر الرتابة إذ هناك تجديد وجهة نظر الراوي وتبادل الضمير ، من الغائب إلى المتكلّم أو المخاطَب والعكس . يعتمد عليها أيضاً الكاتب لتطوير الشخصيات ولإغنائها بعمق جديد ، أو ليوضّح الأحداث التي سبقت أو يلخّصها كما يفعل في الفصل الرابع الذي لا يحتوي على شيء سوى الرسائل الختامية .

٣ - الكاتب وجذوره الثقافية

في هذه الرواية ، نلاحظ أن العجيلي يولي اهتماماً خاصاً للوصف ، وصف البيئة ، وصف الشخصيات ، وصف العادات والتقاليد المحلية الراسخة في القدم . كما نلاحظ أيضاً أن الكاتب ، في وصفه لهذه العناصر وفي بناء عالمه الروائي ، يضيف إلى أول مصادر استلهامه ، وهو المصدر البدوي ، مصادر أخرى مُبْعَدة في المكان والزمان وتنتمي إلى ما يُسمَّى عادةً الرصيد الثقافي العربي .

سوف أتناول الرواية من زاوية تحليلية لكيفية تعامل الروائي مع هذا الرصيد الثقافي . وسأهتمّ أولاً بعناصر تخص أرض السياد ثم أتكلم عن مدينة حلب وأحلّل أخيراً شخصية نسائية وجدتها مهمة .

٣ - ١ - أرض السياد

إنها الأرض التي بُني عليها مركز الاستصلاح رقم ٦ . خصّص الكاتب عدة صفحات (٥٠ - ٥٣) في الحديث عنها وعن شجيرات الزينة التي أُجْتُلِبَتْ من الغابة السوداء في ألمانيا ومن اليابان

وغُرِسَتْ حول المركز ولكنها ذبلت واصفرّت أوراقها برغم من جهود اختصاصي هندسة الحدائق وبرغم من تغيير التربة بكاملها وبأكبر التكاليف . كما يذكر أيضاً تهدُّم جُرف نهر الفرات مقابل أبنية المركز برغم من أعمال الدعم المستمرة وتحطُّم أنابيب السِقاية بسبب تهدُّم هذا الجُرف .

منذ بداية الرواية إذاً يشعر القارئ وكأنَّ هذه الأرض ترفض التغييرات التي تُفرَض عليها . ثم هناك أبو سعدو ، آذن مكتب مدير المركز ، الذي يؤكِّد أن المصائب كلّها ناتجة عن «لعنة السياد (٥٢)» وهم سكان المنطقة الأصليّين ، أصحاب الأرض التي أخذتها الدولة منهم غصباً «وسمّت الغصب شراء . »

٣ - ١ - ١ - السياد

يشرح الكاتب ، تمهيداً لروايته ، أن «سياد» جمع غير فصيح لكلمة «سيِّد» وهي في عامية وادي الفرات تعني السادة ويُسَمَّى بها أبناء أسر تعود بنسبها إلى فاطمة بنت النبي محمد وعلي بن أبي طالب . وإذا قرأنا المادتين «سيد» و«شريف» في الموسوعة الاسلامية (م ٩ ، ص ١١٩ و٣٤٣) تأكدنا من ذلك واكتشفنا أن أصحاب الطرق الصوفية ، كثيراً ما يُرجِعون نسبهم إلى أهل البيت .

في روايتنا أيضاً ، ينتمي السياد إلى طريقة صوفية ويقدم العجيلي ، في مقطع طويل من مقاطعها (٨ صفحات متتالية ، ١٥٤ - ١٦٢) ، هذه الطريقة وهو يصف كراماتها . فنتعرَّف على مشايخ عشيرة السياد ثم ندخل إلى جو غريب : هناك الدفوف التي تثير المريدين ، توصلهم إلى «الحال» وتدفعهم إلى فعل أشياء لا تُصَدَّق . « وفجأةً انتصب من وسط حلقة المريدين شاب طويل القامة راح يصيح : مدد ... مدد ... يا أسياد! وتقدّم نحو حزمة الأسلحة (...) ثم رأيته يكشف ثوبه عن مُقَدَّم بطنه . وبضربة واحدة ... هل تصدّقين؟! بضربة واحدة رأيته يغرس القضيب من رأسه المحدّد في وسط بطنه . لستُ وحدي الذي رأى . جميعنا رأينا ذلك القضيب المعدني المستقيم يَنْفُذُ من بطن الفتى المسكين ويَبرز من ظهره . » (ص ١٥٧ وهو أنور الذي يكتب رسالة لخطيبته يصف فيه مارأى) .

يشير الكاتب هنا إلى أعمال بعض الطرق الصوفية مثل الرفاعية مثلاً التي انتشرت في مصر وسورية وتركيا والتي تحافظ على هذه العادات المدهشة منذ قرون طويلة . لقد تكلم العجيلي في كتابه عيادة في الريف ، عن معجزات هذه الطرق واعترف بعجز الطب في أن يشرحها .

ولكن ماذا بقي للسياد من مجدهم اليوم؟ هذا السؤال يطرحه بطل الرواية منذ اليوم الأول

الذي زار فيه المركز وعرّفه صاحبه الأستاذ صبحي على هؤلاء السياد وروى له قصتهم مع أمير غزلان المحتال .

صفحة ٥٦ ، يسأله أنور : « أهم أغبياء إلى هذه الدرجة ، سيادكم هؤلاء؟ ثم إنك قلت إن السياد أولياء ، وإن لهم كرامات ... ألم تحمهم كراماتهم من الغبن الذي وقعوا ضحية له؟ » فمن الواضح أن هناك انقطاع بين ماضي السياد وحاضرهم . كانوا في الماضي سادة هذه المنطقة وتحولوا اليوم ، بفعل الظلم والفساد إلى كائنات من الدرجة الثانية . سلبوهم أرضهم ومجدهم فلم يبق لهم سوى كراماتهم التي تبدو للقارئ مجرد ذكريات أزمنة غابرة .

٣ - ١ - ٢ - الحجيات

ولكن أرض السياد هي قبل كل شيء في قلب البادية وكما اعتاد العجيلي ، لم يهمل الجانب البدوي من جذوره فعلى سبيل المثال ، بين الصفحة ١٣٩ والصفحة ١٤٦ ، نرى بطل الرواية يزور خيام الراقصات النوريات اللواتي يسمّونها الحجيات . هؤلاء الراقصات موجودات في الحقيقة . إنهن جزء من فولكلور الصحراء السورية وينتمين إلى قبائل تتنقّل في البادية .

فيحضر أنور ورفاقه إحدى هذه السهرات في البادية . إن القارئ يتعرّف على مضرب عشيرة نور الذي يبعد بضعة كيلومترات من مركز الاستصلاح رقم ٦ ، على طريق حلب . ثم يكتشف الصحراء والليل والخيام والموسيقى والراقصات بأثوابهن الزاهية وأصواتهن الحادة والشوبش وهو عبارة عن ورقة نقدية يدسها كل حاضر الحفلة في عُبّ الراقصة التي تقف أمامه ...

هنا ، نلاحظ أن العجيلي يصف هؤلاء الحجيات بدقة ومن دون أن يقع في الرومانسية أو الغرائبية . إنه يبقى بعيداً عن جو ألف ليلة وليلة . ص ١٤٩-١٥٠ مثلاً ، يرسم صورة شخصية زينة وهي إحدى الراقصات كما يلي : « عندما جلست تلك البنت التي اسمها زينة إلى جانبي ، بعد أن أنهت وصلتها من الرقص ، أحسست بأن رأسي يكاد يتصدع من رائحة العطر الثقيل الذي كان يفوح منها . ما أحسبها أكثرت عليها من هذه الرائحة الباعثة للدُوار إلا لتُخفي بها رائحة جسدها الذي ما أظن الماء مسه منذ زمن بعيد . تأكدت من ذلك لما رأيته من سواد تحت أظافرها لم تفلح حُمرة الحناء في كفيها في إخفائه عن نظراتي المتفرسة ... » بهذه الكلمات ينزع الكاتب نظرة القارئ إلى هذه العناصر الفولكلورية وكأنه يريد إخراجه من جو السهرة ثم إعادته إلى ما يعتبره واقع البادية السورية . هذه البادية التي يقول عنها أيضاً إنها ليست للشعراء (ص ٦٩)، أو إنها لم تعد

للشعراء منذ أن أصبحت لأمثال أمير غزلان الذي يمثل هؤلاء الانتهازيين المغامرين الذين يحولونها إلى عالم جديد مقطوع من جذوره.

٣ - ٢ - حلب

سأتحدث الآن عن المكان الثاني وهو حلب.

يكرّس العجيلي صفحات عديدة لوصف مدينة حلب وخاصة الأماكن التاريخية والأثرية، منها الحارات القديمة بجانب قلعة حلب المعروفة:

- حارة الفرافرة وشوارعها الضيقة المظلمة (ص ٩٧)
- حارة السفاحية (ص ٢٩١)

منها سراي إسماعيل باشا (ص ٩٩، ١٠٠ - ١٠٤) والقلعة (ص ٢٩١)

منها أيضاً الأسواق المقبّوة:

- القيسريات، قيسرية العلبية (ص ١٨٠-١٨١)
- الخانات، خان البنادقة (ص ١٨٣)

لا يكتفي الكاتب بوصف الأماكن إذ يهتم أيضاً بالنشاط الثقافي. في سراي إسماعيل باشا مثلاً، نحضر بجانب شخصيات الرواية سهرة موسيقية أصيلة. وهذه السهرة هي فرصة لإدخال القارئ إلى زمن آخر. هناك نفر من الناس من هواة الطرب والموسيقى، الحريصين على الرقي الفني، يجتمعون من حين إلى آخر في إيوان سراي إسماعيل باشا ليغنوا أو يستمعوا إلى الأغاني والقصائد التقليدية.

فيتأثر بطل الرواية من هذا الجو الأصيل وعندما يصف المغني صبري أفندي لخطيبته، في إحدى الرسائل، يقول (ص ١١٠): «أما في غنائه وإطرابه فإنه بقية من جماعة زرياب وإبراهيم الموصلي وابن سُريج وبقية المغنين الذين عددهم كتاب الأغاني...»

ولكن في نفس الوقت يجب علينا ألا ننسى أن الذين يعاشرون قاعات السراي، هم نخبة الناس... يروي لنا العجيلي في مقطع آخر من الرواية (ص ١٠٢) كيف جاء تاجر بيروتي ثري، مشهور بحبه للآثار، ونهب الخشب المزخرف الذي كان يزين سقف إحدى قاعات القصر المهجورة. كذلك (ص ٩٩-١٠٠)، يقول لنا بنوع من الحنين إن معالف الخيول الأصيلة تحولت إلى أكوام من ألواح صابون الغار وإن مقر حرس الباشا أصبح مكاناً توضع فيه أكياس مليئة بالفحم.

فبالنسبة إلى حلب، يمكننا القول إن العناصر التراثية المذكورة ترمز إلى شيئين: من جهة إلى تجذّر الشخصية العربية الأصيلة ومن جهة أخرى إلى هجوم عالم الحداثة الذي يهدّد هذه الشخصية.

٣ - ٣ - كيف نفسّر وجود هذه العناصر التراثية في النص الروائي؟

بالرغم من تنبيه العجيلي نفسه في مقدمة الرواية وتأكيده أن الأحداث والأشخاص من نسج الخيال، إلا أننا نحس أنه بذل قُصارى جهده في تحديد عالم روائي ثابت يعرفه القارئ ويستطيع الرجوع إليه بسهولة. أوضحنا أعلاه أنه وصف مجموعة من العادات تنتسب إلى التراث الثقافي المحلي أو العربي وبعض الأماكن الأثرية الحلبية المعروفة وكأنه يريد إقناع القارئ بأن عالمه الروائي يشبه الواقع بل يعكسه وأن العناصر التي تكونه موجودة بحذافيرها في الحقيقة فاكتفى بنقلها إلى هذا الكتاب.

ولكن من جهة أخرى، إلحاحه على إبراز الجانب السلبي للأشياء ونظرته الانتقادية إلى حاضر العناصر التراثية المذكورة، يجعلاننا نعتقد أن وظيفة هذه العناصر لا تنحصر في رسم الواقع أو في التزيين التكميلي الذي يعطي النص طابعه التصويري الضروري لإكمال الديكور.

و إن وجدنا في وصفه لهذه العناصر هيئات واقعية، إلا أنه يهدف بشكل أساسي إلى إظهار فكرة مهمة وهي، في رأيي، أن تراث شعوب المنطقة وجذورها الثقافية سائرة إلى التضاؤل أو أنها على الأقل تعيش ظروفاً صعبة بفعل التحولات والتغييرات التي أصابتها على كل المستويات. في مسرح هذه الرواية يبدو أن الإنسان العربي شارد بين الحاضر والماضي، بين الحلم بعصر جديد جميل ترمز إليه الشخصية الرئيسية للرواية والاصطدام بواقع أشد قسوة وجفاء.

فأنور، بطل الرواية، على غرار الأماكن الأثرية أو العادات المذكورة سابقاً، يبدو وكأنه غير متكيّف مع عصره ومع البيئة التي يعيش فيها. سوف تتّضح هذه الفكرة الأخيرة في تحليلنا لشخصية شاهناز. سنتناول هذه الشخصية من زاوية معينة وهي التناقض الذي يتجلّى شيئاً فشيئاً بين سلوك المرأة وقيمها من جهة، وسلوك الرجل، بطل الرواية، وقيمه من جهة أخرى.

٣ - ٤ - شاهناز

من بين الشخصيات النسائية، شخصية السيدة شاهناز متميّزة. إنها زوجة الحاج نعمان الديرباني، أحد التجار الكبار في حلب، رجل ثري له مصالح في عدة بلدان أجنبية، وهو أيضاً صديق أبي أنور. شاهناز امرأة جميلة في منتصَف العمر، تعاني من غياب زوجها بسبب أعماله.

من أول لحظة يكتشف أنور جمال هذه المرأة ويتفاجأ من طريقة لباسها وكأنها تريد أن تنافس بنتها، دلال، في الأناقة والتبرّج. ولكن أنور يتأثر أشد التأثر من تصرفات هذه المرأة التي هي في سن أمه والتي تنتمي إلى عائلة محترمة، من علِيّة القوم كما يقول.

أولاً: تستقبله في بيتها في غياب زوجها وابنها وتبالغ في الترحيب به وفي إكرامه. أكثر من مرة تدعوه عندها دون أن تقول له إنها لوحدها، فتسبب له نوعاً من الإحراج ويقول في سره: «مرة أخرى سيكون عليّ أن أقضي ساعتين بين نساء دار الحاج نعمان وحدي!» (ص ٩٥). إنه موقف غير عادي بالنسبة له ويظهر ضيقه وحيرته عندما يتساءل ما ستكون ردة فعل خطيبته فيتردد هل يخبرها أم لا في الرسائل.

ثانياً: لا تكتفي بإغرائه بفساتينها الهفهافة، بشعرها الذي ينسدل على منكبيها وبالأحمر «المتوهّج» على شفتيها، إنها تحاول أن تغريه أيضاً بتصرفاتها. ولدينا ثلاثة مشاهد توضّح هذه الفكرة:

- مشهد السيارة: في السيارة الرياضية الحمراء ذات المقعد الواحد، تلتصق شاهناز بأنور حتى يحس بجسدها وتملأ أنفَه رائحة عطرها.
- مشهد سراي إسماعيل باشا: عند خروجهم من سهرة موسيقية في هذا المكان، لاحظ أنور أن السيدة شاهناز بقيت وراء الكل وشعر أنه ليس من اللياقة أن يتركها وحيدة في هذه الأزقة المظلمة. فعاد إليها وعندما صار جنبها سمعها تقول في شبه تحسّر: «حرام... حرام أن يعيش الإنسان ولا يحب!» (ص ١١٤).
- مشهد الجولة الليلية في حلب القديمة: قبل الجولة تستقبله على انفراد في بيتها، تجلس جنبه، تأخذ يده وتطلب منه أن يقرأ لها أبياتاً من الشعر. أثناء الجولة تمشي بجانبه، تلتصق به وتفاجئه بحركاتها المثيرة، وأخيراً تبوح له بحبها وهي تقبله «بقوة وإصرار» (ص ٢٩٦).

شخصية شاهناز هي شخصية امرأة تنتمي إلى الطبقة الاجتماعية الراقية، تعاني من غياب زوجها المتكرِّر. إنها تعيش حرماناً عاطفياً وجسدياً واضحاً وتحاول تسكينه أو إشباعه بهذه الطريقة.

فيقدّم لنا العجيلي في هذه الرواية امرأة من نمط جديد تثور ضد ظروفها وحين تجد الحب لا تعود تقبل العيشة في ظل زوجها الغائب. إنها تشبه في بعض نواحيها شخصيات نوال السعداوي إلا أنها، في بداية القصة، وقبل أن تتعرّف على أنور، لا يعرفها الناس سوى الزوجة المثالية للحاج نعمان الديرباني. فعندما تلتقي بأنور تريد أن تحب وتتجرأ على القول: «حرام... حرام أن يعيش الإنسان ولا يحب!». عندما يسمع أنور هذه الجملة، يصطدم فيكررّها في سره وكأنها لازمة.

ذلك أنها تمس بآداب السلوك : كيف تنادي امرأة في مثل عمرها ومكانتها الاجتماعية إلى الحب وخاصة حب رجل أصغر منها وفي عمر بنتها؟ هذا التصرف يُعتبر من الفساد الخلقي والانحراف بالنسبة إلى بطل الرواية . ثم في علاقتها مع الرجل ، هي التي تأخذ المبادرة : هي التي تقترب منه ، هي التي تتكلم أولاً ، هي التي تمسك بيده ، هي التي تبوح له بحبها ، هي التي تقبّله ، وأخيراً هي التي تقترح له بالنوم عندها بعد الجولة الليلية التي تحدثت عنها سابقاً . إنها تعكس الأدوار وكأن العجيلي أراد أن تقوم هي بالحركات أو التصرفات الخاصة للرجل .

و يكفي أن ننظر إلى ردة فعل البطل حتى نفهم غرابة تصرفها وخطورة موقفها . قبل ذلك ، يجب علينا أن نقول أولاً إن أنور - خلافاً لأبطال حنا مينة ، مثلاً ، الذين يتميّزون بخشونتهم تجاه المرأة - مثال الشاب البسيط الذي لم تلوثه الحياة بعد . إنه مؤدَّب ، صريح ، مستقيم ، ويصف نفسه على أنه إنسان «خام» (ص ١٩٩) . ثم إنه نشأ في بيئة تقليدية تكاد أن تكون متزمتة أو متحفظة . صفحة ٣١ ، نقرأ أن أمه كانت تفضّل أن تكون خطيبته متحجبة وهو نفسه يأمل في إقناع سميرة بأن تلبس الحجاب الشرعي يوم العرس (ص ٣٢) .

فعندما تلتصق به شاهناز ، يحاول أن يبتعد . حين تمسك يده ، يخجل ويتحرّج . كلما تقترب منه ، يتهرّب وعندما تقبّله يفكّر في إبعادها وأخيراً يرفض دعوتها إلى النوم في بيتها . وبشكل منتظَم يستهجن أنور طريقة لباسها كما أنه يستنكر سلوكها .

لدينا صراع واضح بين رجل يمثّل العقلية والقيم العربية التقليدية وامرأة لها قيمُها الخاصة وتخالف في مظهرها وفي تصرفاتها قوانين المجتمع . وهذا الصراع بين هاتين الشخصيتين يرمز إلى حد ما الصراع بل الانشقاق بين قيم المجتمع القديم والقيم التي ينقلها المجتمع الحديث أي بعبارة أخرى بين الماضي والحاضر .

خاتمة :

نعرف أن الرواية ، كأي نص ، تعكس أفكار كاتبها وأحاسيسه وآماله وأحلامه فمن خلال عالم العجيلي الروائي ، من خلال وصفه للأماكن وللعادات والتقاليد ، ومن خلال شخصياته ، نستطيع أن ندرك العلاقة القائمة بين الكاتب وماضيه ، بينه وبين جذوره . في هذه الرواية يقدّم لنا عبد السلام العجيلي نظرته إلى ثقافة أو مجتمع يتغيّر ويحاول أن يجد علامات طريقه بين ماضيه وحاضره ، وبانتظار مستقبل أحسن .

معالم التراث في رواية فيصل خرتش« تراب الغرباء»[1]

كاتيا زخريّا

جامعة لويس واغست لوميار-ليون٢ ومركز دراسة حوض المتوسط والشرق الاوسط(GREMMO)

مضت علي سنوات وأنا أعايش نصوص النثر العباسي، استنطق ربعها، واستقري وشمها، فيبدو لي أحيانا، أو ربما أتوهم ذلك، أن هذه النصوص قد عادت بي وقد عدت بها إلى الزمن الذي أنتجها. فأستنبط منها شذرات تنبئ بما جعلها تعبر القرون، فتصل إلى عصرنا، وتسترعي اهتمامنا، وتثير إعجابنا. ولا سبيل لي إلى مؤلفيها سوى نصوص من دونها نصوص.

وها أنا أمامكم اليوم في تجربة ذاتية غريبة، إذ إنني، وللمرة الأولى، أطبق على نص أدبي معاصر عملية التشريح[2] الأنيقة تلك التي تدعى نقدا أدبيا. اشرِّح نصا صاحبه جالس بين المستمعين، خصما وحكما، بل أبا حنونا غيورا يرى روايته قد بلغت واستقلت وراحت تعبّر عن مواقف، ويسمعني ازعم أن نصه قد أفشى إليَّ ببعض أسرار ربما فاتته.

واكثر ما يحرجني في الواقع هو أنني، رغم إلقائي هذه المحاضرة أمام الأستاذ فيصل خرتش، ورغم ترقبي ملاحظاته عليها، سأعالج موضوعي وكأن مساهمتي تقتصر على مناجاة بيني وبين رواية «تراب الغرباء». فالناقد يتعامل مع النص، لا مع مؤلفه؛ وتحليل النصوص هو غير تاريخ الادب وغير تراجم الادباء، وان كانت الميادين الثلاثة مرتبطة عضويا.

وبما ان الموضوع المطروح هو: معالم التراث في رواية فيصل خرتش«تراب الغرباء»، فما معنى "تراث"؟ وما هي معالم التراث التي ابحث عنها في هذه الرواية؟ سأقترح عليكم تحديدا سريعا يهدف الى تعريفكم بموقفي من الموضوع أكثر مما يهدف الى تعريفكم بالموضوع.

١- فيصل خرتش، «تراب الغرباء»، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٥ , ٣١٨ ص.

٢- مما يلفت النظر ان الزميل صبحي البستاني قد ربط بدوره في مداخلته النقد الادبي والتشريح. ويبدو لي انَّ وقوع الحافر على الحافر خير دليل على شعور الناقد بشيء من الحرج بل بعقدة الذنب عند تفكيكه مقومات النص الادبي لدراستها.

يرتبط التراث عضويا بضمير المتكلم "نحن". فالتراث مجموعة من العناصر التاريخية والثقافية والفكرية والأخلاقية واللغوية ومن العادات والتقاليد والطقوس الاجتماعية ومن الذكريات المشتركة ومن الأحلام المتبادلة والخيبات المشاطرة تسمح لكل إنسان كحيوان اجتماعي، كلما قال "نحن" أو "نا"، بتحديد من ينتمي مثله إلى مجموعة معينة (واسعة الإطار أو ضيقته) ومن لا ينتمي إليها، أي هؤلاء الـ "هم" الغرباء، او الـ "انتم" التي نراها في بعض المناسبات كأنها "نحن" وفي بعضها كأنها "هم".

ومجموعة العناصر هذه التي تجمع شمل الـ "نحن" في عروة وثقى، تنتمي إلى شرحات زمنية متعددة، والى دوائر من المعاملات والتصرفات مختلفة؛ فكلنا، وأي واحد منا، حتى مؤلفي الروايات والنقاد، بالتراث مجبول رغم انفه، حتى انه لا يستطيع الخروج من تراثه بشكل مطلق مهما خرج عليه، كما لا يستطيع الخروج من لحمه ودمه مهما "طلع من جلده". فكلما اردنا وصف تراثنا او الكلام عنه كنا كالثعبان يصف جلده الذي انسلخ عنه؛ الا اننا خلافا للثعبان ننسلخ عن جلدنا مجازا لا غير. فمعالم التراث التي يستقصيها الباحث في النصوص الروائية ناتجة عن عملية تشييء التراث لتوظيفه (جزءا أم كلا) في تلبية متطلبات الكتابة[٣].

قد يتبادر إلى ذهن من يحاول الاحاطة بمعالم التراث في «تراب الغرباء» ان المسألة بديهية وبسيطة: رواية «تراب الغرباء» تدور في مكان محدد (مدينة حلب) وزمان محدد (السنوات الأخيرة للخلافة العثمانية) وتنقل عبر أحداث بعضها بحت خيالي، وبعضها إعادة كتابة للواقع التاريخي، تنقل إلينا شيئا مما كان يجري في ذلك المكان وذلك الزمان بين هؤلاء الأبطال وتهدف إلى إعادة تصوير يقظة الضمير العربي النهضاوي من خلال مسيرة عبد الرحمن الكواكبي[٤] حتى فنجان القهوة الذي أودى به[٥].

٣- من المعروف ان عملية تشييء التراث في محاولة لحصر المقومات التي يتكون منها الشعور بالانتماء الثقافي ولتحديدها، مسيرة فكرية تشترك فيها الحضارات المختلفة عبر الازمنة. عد مثلا الى مفهوم النصبة في كتاب العصا للجاحظ (الجاحظ، «كتاب البيان والتبيين»، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الجزء الثالث).

٤- نسج الروائي فيصل خرتش عالم روايته الخيالي حول هذه الشخصية التاريخية. وعبد الرحمن الكواكبي (١٨٤٩-١٩٠٢) الملقب بالسيد الفراتي صاحب جريدة «الشهباء» وجريدة «الاعتدال» ومؤلف كتب عديدة منها «طبائع الاستبداد».

٥- «تراب الغرباء»، ص ٣١٥.

فهذه الرواية قد تعتبر من نوع الروايات التاريخية [٦]، والتراث المشار إليه تراث تاريخي واقعي ووقائعي، اقتطفه المؤلف من كتب التاريخ المعروفة [٧] والمخطوطات النادرة [٨] وسبكه في اطار سردي.

لن يستوقفني في الرواية منظار التاريخ مهما كانت اهميته. فالسؤال الذي احاول الاجابة عنه هو التالي: كيف تتجلى معالم التراث في التجربة الروائية، متخطية ما يربط الرواية بالواقع؟ بكلمات اخرى كيف يأتينا مؤلف ما، هنا فيصل خرتش، في رواية ما، هنا «تراب الغرباء»، بأثر أدبي نستنبط منه معالم تراث ما، هنا تراث شرق المتوسط؟

عودة فيصل خرتش إلى آخر سنوات الخلافة العثمانية عملية لا شك ارادية، إذ إن الرواية مبنية عليها. وهي عملية واضحة إلى درجة انها لا تحتاج إلى ناقد مثلي يلفت الانتباه اليها بحد ذاتها. الا انه ينبغي أن نشير إلى أن هذا العالم العثماني الذي اعادت الرواية احياءه عالم جزئي ثنائي، يصف، من ناحية اولى، تجاوزات السلطة الحميدية المحتضرة عبر مقاطع يهيمن عليها العنف [٩]، ويصف، من ناحية اخرى، الحياة اليومية والفكرية الحلبية، في مقاطع تتسم عامة بنبرة حنونة [١٠].

عالم جزئي ثنائي. ف«تراب الغرباء» قصتان في قصة بل أتجرأ وأقول روايتان تشكلان رواية. قصتان، قصة تاريخية، وحكاية شعبية متخيّلة، تلتقيان ص٢٠٩، أي في بداية الثلث الاخير من الكتاب عندما نقرأ:

> "وبدأ الحكواتي يقص قصة الحاج عبدو ابن ام عبدو ورحلته في سجون السلاطين وعودته ظافرا غانما... فقال الراوي: يا سادة يا كرام وانصت المقهى إلى الرواية الجديدة".

تلتقي القصتان والروايتان أو يلتحم جزءا الرواية المفترقان، عندما يصبح عبدو ابن ام عبدو، احد ابطال واقع رواية فيصل خرتش، بطلا خياليا داخل الرواية في الرواية [١١]، في القسم الحكائي

٦- فيكون ارتباط «تراب الغرباء» بالنهضة مزدوجا: النهضة من المواضيع المحورية التي يتطرق اليها الكتاب والنهضة منطلق الرواية التاريخية العربية (جرجي زيدان...).

٧- «تراب الغرباء»، ص٥٦ ـ ٥٧.

٨- «تراب الغرباء»، ص٦٧ ـ ٧٨.

٩- عد، على سبيل المثال، الى: «تراب الغرباء»، ص٦، ٣٢، ١٥٥، الخ.

١٠- عد، على سبيل المثال، الى: «تراب الغرباء»، ص٢٥، ٥٥، ٢٨٨، الخ.

١١- نلفت انتباه القارئ الكريم الى المعاني المختلفة التي تزخر بها لفظة "رواية" والتي تساهم في فسخ =

منها، بطلا من سلالة عنترة وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس.

ولا يتفهم القارئ عملية تحول عبدو ابن ام عبدو إلى بطل اسطوري الا اذا درس خريطة الازدواجات التي تقوم عليها الرواية والتي نقرأ اولها من عنوان الكتاب.

فنلحاول الاحاطة بأهم هذه الازدواجات الجدلية التي تقوم عليها الرواية إلى ان ينصهر وجهاها في كيان واحد، إثر مسيرة قصصية ممثلة اسلوبيا. وهذه الازدواجية لا تعني ان ابطال الرواية يعانون من الانفصام، فلا صلة لها بهم، اذ انها متصلة بتركيب النص الروائي. واقرب ما يكون إلى هذه الازدواجية في رأيي ما تصوره (في جملة ما تصور) الكلمة اليونانية σὺμβολον (سمبلن) وتعريبها بكلمتين عربيتين: الرمز، والسنبل، إذ إنها تحدد الرمز على أنه شطرا حبة من القمح، قد فُصلا، فالتقيا من جديد.

وبناء، يبدو لي أن دراسة هذه الازدواجية في الرواية أفضل وسيلة للاستدلال على معالم التراث فيها ولتحليلها.

والازدواجية في رواية «تراب الغرباء» تتجلى أولا، كما قلت، في العنوان. فلننس لحظة أن الاسم هو علَم لجبانة، تلك التي كان يدفن فيها من لا رفيق له يشيعه الى مثواه الاخير. فبديهي ان التراب يرمز إلى شيء من الاستقرار، بخلاف الغرباء. ولكانت ملاحظتي هذه هامشية أو مصطنعة لو لم تكن الرواية باسرها ترسم صراعات ما بين ترابات وغرباء. فالغرباء هم بشكل خاص، في واقع الرواية، العثمانيون في نظر سكان حلب العرب[١٢]، والترابات ترابات الشعوب المختلفة الخاضعة لحكمهم بل، وفي بعض الصفحات، هذه الشعوب نفسها واملاكها وابواب رزقها، أو بعض ابنائها وبناتها يُعاد بهم تعسفا إلى التراب[١٣].

أنتقل الآن إلى ازدواجية اللغة.

لنميز اولا بين الازدواجية المكونة للغة بحد ذاتها والازدواجية اللغوية عند فيصل خرتش.

تنسج اللغات، باستقلاليتها وحيويتها، في طيّات كل كلمة، وبواطن كل جملة، الترادفات

= الرواية الى روايات، كما هو الامر مثلا في جملة "وانصت المقهى إلى الرواية الجديدة"، ذلك متى اعتمدنا نظرية النص والقراءة التي تعير العناية نفسها الى المعاني الظاهرة السطحية والى المعاني الباطنة.

١٢-ولكنهم كذلك "الصليبيون[...] الاوروباوية والاجانب" وكأن الماضي البعيد يقتحم حاضر الرواية العثماني ليتنبأ بمستقبل الانتداب والاستعمار والحماية («تراب الغرباء»، ص١١٧).

١٣- «تراب الغرباء»، ص١٥٣، ١٥٦، الخ.

والالتباسات، والغريب. فاللغة، وهي بحد ذاتها تراث حضاري، ما وراء عزم المؤلف المبدع، وهمة الناقد المدقق، خزانة لكل ما يعبر به الإنسان عن إنسانيته ووحشيته، ولكل ما يشهد له بهما.

اما ازدواجية لغة فيصل خرتش فهي قائمة اولا على استخدام التراث اللغوي بجزأيه المتكاملين، الفصحى والعامية، وان كانت الفصحى المهيمنة على الرواية. مثلا، يقول الحكواتي ص٦، "وليش يا اخ". ويقول السارد[١٤]، ص١٠٠، "سأل الولد الصغير وهو يدعس بتاسومته الحمراء"، ويقول صاحب دكان الغزل "شوفي الله ما اكبرو، بدها تفرج مو هيك يا مو"[١٥]...

وهناك ازدواجية ثانية داخل هذه الازدواجية اللغوية وهي أن المؤلف لم يقم بتوزيع تقليدي لنبذات العامية التي أدرجها في النص بمعنى أنه لم يربط بشكل مستمر بينها وبين الحوار. مثلا الحوار ص ٤٧ بالعامية والحوار ص ١١٧ بالفصحى.

كما ان شكل الحوار وبنيته مزدوجان في الرواية. فالمؤلف يستعمل تارة التنقيط للاشارة إلى تبادل الكلام (النقطتان، الخط الصغير، المزدوجان)[١٦] وتارة يستعمل "قال فلان" يليها الكلام المباشر على منوال النصوص القديمة[١٧]. أضف الى ذلك أنه يلجأ أحيانا الى أسلوب نقل الكلام غير المباشر والإخبار بالعامية (فلان، قال)[١٨].

فقد حاول فيصل خرتش تطويع ميزات اللغة بحيث تلبي متطلبات روايته. ومن الواضح في رأيي انه يعتبر كل مقومات التراث اللغوية صالحة للاستعمال عندما تدعو الحاجة الروائية إلى ذلك. واللغة الفصحى المستعملة في الرواية لغة تجاري بشكل عام لغة النهضة. لا تخرج عنها الا نادرا. مثلا على لسان يوسف، ص١٦٠، حين يقول "قرأت علم النفس والطبيعة"، او الكواكبي ص ٢٧٤ حين يشير إلى العلوم الانسانية والاجتماعية أو سارد الرواية الذي يستعمل ص١٨٣ عبارة "جنون العظمة" وهي مفاهيم جديدة كادت تكون مجهولة في زمن وقائع النص.

وتحملني الاشارة إلى الازدواج اللغوي فصحى/عامية إلى التوقف عند ازدواجية النثر والشعر. فقد اورد المؤلف في روايته تسع عشرة مقطوعة شعرية. الا ان هذه المقطوعات من نوعين:

١٤- ملاحظة: أوثر شخصيا استعمال لفظة سارد لناقل الرواية (بمعناها الحديث) مخصصة لفظة راوي لرواة الشعر والحديث والاخبار حتى لا يكون هناك التباس بين هذه الوظائف المختلفة.

١٥- «تراب الغرباء»، ص٨٦.

١٦- مثلا «تراب الغرباء»، ص١١٧.

١٧- مثلا «تراب الغرباء»، ص ٩٠، ١٨٠...

١٨- مثلا «تراب الغرباء»، ص ٣٠.

ما هو بالعامية، مثلا الاستشهادات الثمانية الاولى المأخوذة من الاغاني الشعبية والزجل والقدود الحلبية[١٩]، الى ان يستشهد لاول مرة ص ١٩٧ ببيتين للحاج مصطفى الانطاكي في مديح في السلطان عبد الحميد. وقد اتى هذا الاستشهاد في بداية الثلث الاخير من الرواية[٢٠] والبيتين بالفصحى ومن شعر التفعيلة واسم الشاعر مذكور. يعني ان هذا الاستشهاد يبدو للوهلة الاولى مبنيا على طريقة الشواهد الشعرية في الادب القديم. الا ان هذا الارتباط بالتقاليد الكتابية يرافقه ابتعاد عنها إذ إن هذه الابيات لم تنشد ولم تحفظ. جاء في النص:

"قلب على الصفحة الثانية وقرأ ابياتا"

كذلك ص ٢٤٤، ابنة جبرائيل الفتاة تقرأ الشعر. كتب فيصل خرتش مازجا الفصحى بالعامية:

"اسرعت إلى درج الكتيبة واخرجت منه بعض الاوراق هدأت نفسها وراحت تقرأ".

وقرأت ابياتا من الشعر الحر على الكواكبي "فاحتار في هذا الشعر الذي لم تألفه نفسه"[٢١].

ونظرا لزمن الرواية العثماني، تُدخِل هذه الاشارة الى الشعر الحر فاصلا في الرواية بين التقليد والتجديد؛ الا ان الكواكبي ذا التربية الاصيلة يستقبل هذا التجديد بصدر رحب وكأنه وجد في رناته صفاء ينسجم مع صفاء "الهدوء الذي يأتيه[...]مع شحوب ضياء القمر"[٢٢].

لن اتوقف عند كل شاهد لضيق المجال. فانتقل إلى ملاحظة جديدة هي ان مجمل الشواهد لا يستدعي شعر التراث الوسيطي مباشرة الا مرة واحدة ص ١٤٤. فقد ادرج المؤلف في سرده النثري مقطعا باللغة الفارسية من رباعيات عمر الخيام. وقد يتساءل القارئ هل يمثل هذا الشاهد بالفارسية المسافة التي كانت تفصل المفكر العربي عن تراث لغته ما قبل النهضة؟

وقد جاء هذا المقطع في فقرة وصفية تشير إلى الاعداد الثقافي الذي تكون به الكواكبي. الامهات النحوية والفقهية والصوفية، العربية منها والفارسية، واضافة اليها السير الشعبية التي كان يأخذها على يد جدته. وتلتقي هنا الروافد التي تساهم في نقل التراث: الرجال والنساء، الخاصة والعامة، العربية والفارسية[٢٣].

١٩- «تراب الغرباء»، ص ١٢، ١٤، ٤٧، ٤٨، ٨٩، ١٤٠، ١٦٥ (شاهدان).

٢٠- وهي في ٣١٨ صفحة.

٢١- «تراب الغرباء»، ص ٢٤٥.

٢٢- «تراب الغرباء»، ص ٢٤٥.

٢٣- مما لا شك فيه ان علاقة "الحب البغض" التي كانت من مكونات العلاقات الفارسية العربية في المجتمع =

ولم ار (ربما لقصر النظر) اثرا آخر لشعر التراث القديم الا ص٢٨٥، في اول شطر مذكور للبيت المعروف "تنبهوا واستفيقوا ايها العرب". يحمل اصداء بيت من اشهر ابيات بشار بن برد مخضرم الدولتين وشطره الاول كما هو معلوم "بني امية هبّوا طال نومكمُ..."

وكأن النص وواقعه ومسيرة الرواية وتركيبها معطيات تذكر القارئ اسلوبيا بان استعادة اللغة الفصحى لحيويتها كانت مرتبطة عضويا في تلك المرحلة التاريخية بتحديد الهوية الثقافية العربية.

يحاكي فضاء هذه الرواية الواقع واحداثه الا ان روايات خيالية تخترقه، زاجة فيه التراث الشعبي، خاصة من خلال شخصية الحكواتي التي سنعود اليها في ختام هذا العرض. وقد نهل المؤلف، شأنه في ذلك شأن ابطاله، من بحر هذا التراث الشعبي مضيفا الى الاغاني والاشعار والسير التي قد اشرت اليها اعلاه، الاقتباسات والالتفاتات المتكررة الى كتاب «الف ليلة وليلة»[٢٤].

ولم يمنعه هذا الامر من العودة الى المراجع الادبية باللغة العربية، حين يبني مثلا احد مشاهد الرواية حول مفهوم البخل و«كتاب البخلاء»[٢٥].

وقفة للتلخيص: حاكى فيصل خرتش في كتابته وتركيبه لنص روايته ما اراد وصفه من واقع تلك المرحلة التاريخية التي كانت تدرس في الثانويات، وما زالت، تحت عنوان "عصر الانحطاط وبداية النهضة". فعوض أن يكتب مسرفا في الشرح "كان الوضع الثقافي كذا وكذا" قام باخراج هذا الوضع كمخرج نصي. اعني بذلك أن شكل النص هو بحد ذاته مشهد يرسم وضع اللغة والثقافة العامة والقيم الجمالية في المجتمع الحلبي ايام السلطان عبد الحميد. وهذا الاسلوب التمثيلي، استخدام شكل النص وبنيته كعنصر دلائلي معنوي في خدمة افكار النص، يعني اعتبار الشكل والمضمون كياناً ذا وجهين لا كيانين، من اقرب ما يكون إلى المفهوم العباسي للنثر.

وهناك من الناحية الشكلية رابط آخر ما بين رواية فيصل خرتش وكتابة التراث الوسيطي ألا وهو التضمين. ولا أعني هنا التضمين النحوي ولا البلاغي بل التضمين بالمعنى النصي كما جاء مثلا في كتاب *صبح الاعشى* حين ضمّن القلقشندي في مقامة من نسجه مقامة للحريري[٢٦]. وتنتج

= الاسلامي العباسي والتي تمثلت في الحركة الشعوبية لم تحظ بعد بدراسة موضوعية شاملة تتخطى صبغتها العرقية والعنصرية لتبين تكاملها في تكوين هوية الادباء والمفكرين في ذلك العصر.

٢٤- عد مثلا الى «تراب الغرباء»، ص١٧، ١٣٩، الخ.

٢٥- «تراب الغرباء»، ص ١٦٠.

٢٦- يدخل هذا التضمين في باب ما نشير اليه اليوم بمفهوم التناص.

عن هذا التضمين ازدواجية المؤلف.

وقد استعمل فيصل خرتش هذه الوسيلة مثلا ما بين ص ٥٦ و ٥٧ ثم ما بين ص٦٧ و٧٨. وفي هذا المثل الاخير اضاف إلى ازدواجية المؤلف (مؤلف الرواية ومؤلف النص المضمن) ازدواجيته كمؤلف وناقد، اذ ان فيصل خرتش، مؤلف الرواية المستقل عن نصها، يقتحم النص ويتدخل مباشرة في تعليق نشري ونقدي سبقته عبارة "ملحوظة من المؤلف"[٢٧].

وتدعوني الاشارة إلى التضمين إلى الاشارة إلى الاقتباس من الكتاب الكريم. اقتباس يحاكي ما وصفه الثعالبي وحدده في «كتاب الاقتباس من القرآن». استشهاد ببعض الآيات، تقليد بعض التراكيب، استخراج بعض العبارات، جبل النص الروائي بشيء من النص الديني للتعبير عن الاعجاب او الاستياء او الخوف او التعجب او التهكم، الخ[٢٨]. وهذا النوع من الاقتباس من مقومات الادب الوسيط ومن مقومات الحضارة العربية الاسلامية بشكل عام عبر عصورها.

والتراث موجود كذلك في بعض الاشارات إلى المعالم الاثرية. مثلا ص ١٩ ماريستان نور الدين بن زنكي.

والتراث هو كذلك وصف معالم الحياة اليومية في مجموعة من المشاهد أو اللوحات البسيطة المطبوعة بالحنان والبساطة حتى وكأن ادنى حركة يدخل فيها نوع من الرومانسية.

الحمام مثلا ص٣٨-٤٠. الا أن هذا الوصف لموقف عادي ينقلب فجأة إلى عالم العجائب والخوارق فاذا بفارس ملابسه زرقاء وحصانه ابيض، فارس شفاف منير، لا كيان مادي له، يظهر فجأة للمستحمة ويقذفها بوردة حمراء فيحين إثقالها بعد اشهر تسعة.

٢٧- «تراب الغرباء»، ص٧٨.

لولا خوفي من وقوع التباس في ذهن القارئ يؤدي به الى الظن انني ممن ينكرون فكرة الابداع والتجديد لقلت ان هذا التدخل للمؤلف عبر منظار الناقد نجده في نصوص العديد من السلف (في «مقامات الحريري»، في «كتاب الاغاني» للاصفهاني، في «كتاب وفيات الاعيان» لابن خلكان الخ.). هذا لا يعني- لحسن حظ القراء والنقاد- ان كل ما يقوم به مؤلف اليوم صدى للتراث لا غير. وكان القدماء قد فهموا ذلك. اذكر سريعا (وان كان الموضوع يستحق ندوة بكاملها) انهم كانوا يخصون مفهوم التقليد (والسرقة) بالشعر ضمن شروط وتحديدات منوعة ولا يرون عيبا في النقل والاقتباس والتضمين والتكرار في ميدان النثر.

٢٨-على سبيل المثال، «تراب الغرباء»، ص ٦ ("ربنا انا اطعنا سادتنا وكبراءنا فاضلونا السبيلا [الاحزاب، ٦٧] ... وتلا الآية الكريمة للكراسي") ؛ ص ١٥ ("او قد يذهب الساحر الذي يدخل المنديل في الجراب فيخرجه حية تسعى") ؛ ص ٢٠٤ ("وقاعة العرش ... وما ادراكم ما قاعة العرش؟") ؛ ص ٢١٣ ("اطيعوا الله واطيعوا الرسول واولي الامر منكم") الخ.

مشاهد. صبايا يقابلن شابا على طريق النهر، ص٥٥ . البندورة تصل إلى اسواق حلب لاول مرة فيأكل الناس الاخضر منها ويرمون الاحمر كأنه اليابس، ص ٦١ . الاقمشة والنسيج على انواعهما ص٩-١٠ . ابنة تعطف على ابيها المريض وتساعده على امساك القلم للكتابة ص٢٧٤ .

هذا لا يعني أن المؤلف يعرض هذه المشاهد مشهدا مشهدا. فنراه أحيانا يلاحق الصورة من فقرة إلى فقرة فيعيد توظيفها في عملها السابق او يوظفها في خدمة مهمة جديدة.

تذويب الرصاص، مثلا. تذوبه ام عبدو فتسكبه في الماء لتقرأ في شكله معالم المستقبل[٢٩]. ويذوبه اصحاب البنادق بعد صفحات قليلة[٣٠] ليفرضوا على غيرهم مستقبلا قد رسموه لهم. والقراد الذي يدور بقرده والذي نصادفه مرات عدة في الرواية عبر احداثها او الصور والاستعارات التي تتخللها[٣١].

انتقل الآن إلى ازدواجية العنف. فالعنف في الرواية هو اولا ما يمكن ان نشير اليه بعبارة العنف العادي: عنف الحلاق الذي يداوي الحبيبات فوق جلدة راس الزبائن محرقا اياها بسيجارته بعد ان يشرب منها عدة غبات. أو عنفه عندما يقتلع ضرسا كبيرا اسود من فم زبونه ناترا خيطا قد ربطه به[٣٢].

والعنف، هو ثانيا العنف السياسي "المؤطَّر"، مثلا عندما يأمر الوالي بشنق المحكومين في احتفال رسمي وبحضور الاعيان وممثلي الطوائف[٣٣].

الا ان فيصل خرتش يفرض علينا الاعتراف بوجود نوع آخر من العنف لم اجد للكلام عنه سوى عبارة العنف الاباحي الفاحش[٣٤]. هذا العنف الذي يستقبل القارئ في بداية الرواية عندما يغضب رحمون آغا (والاسم على غير المسمى) فيدق على الطاولة برأس الحكواتي الى ان

٢٩- «تراب الغرباء»، ص٦٥-٦٦ .

٣٠- «تراب الغرباء»، ص٧٢ .

٣١- «تراب الغرباء»، ص ١١ ، ٣٤ ، ١٢٠ ، الخ .

٣٢- «تراب الغرباء»، ص ١٤-١٥ .

٣٣- «تراب الغرباء»، ص١٩٤-١٩٥ .

٣٤- اقترحت علي احدى الزميلات استبدال عبارة "عنف اباحي" او "عنف فاحش" بالعبارة المصطلحة "عنف مجاني". إلا انني ارى ان العنف الاباحي الفاحش يتميز عن العنف المجاني (اذا اقررنا بوجود مشاعر وتصرفات "مجانية") بانه قائم بوضوح على السعي الى اللذة فالذي يفجره له غاية منه الا وهي المتعة.

يتوقف ورأس الحكواتي بيده[٣٥]. نهب، شقّ، شنق، شتم، سلخ، ذبح، بتر، بقر، حرق، سمل، مقاطع قصيرة موزعة على الصفحات تخاطب ولو بجملة واحدة ضمير القارئ.

والعنف الاباحي مزدوج، سياسي وجنسي، وان كان العنفان يلتقيان في بطش البعض وفسق البعض وضعف الآخرين. زوج ينهال على زوجته ضربا لسبب تافه ثم يضاجعها[٣٦]. بنت تغتصبها مجموعات من الرجال أمام الناس وخلال ايام لانها حاولت مقاومة اول مغتصبيها ثم تشنق وتعلق عارية على بوابة بنقوسة[٣٧].

الا انه يبدو لي ان هذا العنف الفاحش يبلغ اوجه في الرواية عندما يتنكر بزي الدين ويتذرع بالفضيلة والايمان. وخير مثال على ذلك تجاوزات الشيخ الهادي المتكررة، التي قد تبدو للوهلة الاولى "ارحم" مما وصفته اعلاه، اذا كان هناك درجات من الرحمة في ارتكاب الفظائع. فهو يكتفي باستغلال ضعف والم وسذاجة بعض النساء، خاصة فوزية، فيطرد الشياطين من الاجساد الذليلة ويشفي الامراض ويداوي العقم باسلوب قد يتوهم من يسيء به الظن (مثل الكواكبي. . .) انه يشبه الى حد بعيد ما يعتبره الناس عادة مجرد مجامعة لامرأة مخدرة أو مخبولة[٣٨]. اما معاقبته على تصرفه الفاسق فكانت في ترقيته طبيب ام السلطان[٣٩]!

في فسحة الازدواجيات هذه بقي صاحب صندوق الفرجة[٤٠] فردا وحيدا في الكتاب. فتوأمه خارج الرواية وخارج النص: مؤلف يقول "رح فرجيكن عجايب ما شفتوها بالمنام"[٤١]، فيصورها وتنتج عن تصويرها ازدواجية جديدة هي ازدواجية القارئ المتلقي.

لقد فرض عليّ فيصل خرتش او بالاحرى فرضت علي طاقة الرواية التعبيرية، فتح صندوق ذكريات اردتها دفينة "جوات سبع بحور". فاسمحوا لي، ختاما لهذا العرض وبعد أن حاولت معالجة الموضوع بمنظار القارئ الناقد، الطامح إلى الموضوعية التحليلية، أن اعطي القارئ الآخر، الذي لا يطمح سوى إلى القراءة، فرصة قصيرة للكلام. ارجعني «تراب الغرباء» إلى صوت جدتي

٣٥- «تراب الغرباء»، ص٥-٦.

٣٦- «تراب الغرباء»، ص٢٢٢.

٣٧- «تراب الغرباء»، ص٢٨-٢٩.

٣٨- عد مثلا الى تراب الغرباء، ص١١٨، ١٢٠، ١٥٥، ١٨٠، ١٨١، الخ.

٣٩- «تراب الغرباء»، ص٢١٢.

٤٠- «تراب الغرباء»، ص٥.

٤١- «تراب الغرباء»، ص٥.

وقد كسره العمر تدندن "على اوف مشعل"[٤٢] والى يد امي تجرني بقساوة وانا اتماهل واتباطئ واتغافل، وهي تزداد شدا بيدي، لأرى القرد يمثل "العجوز التي تخبز [...] وكيف تنام الصبية"[٤٣].

واذا كان الناقد قارئا قبل ان يكون ناقدا، فالقارئ بدوره من صنفين. قارئ قد يعود به واقع الرواية الى واقع ماضيه او حاضره فيكون في صوت الرواية الواقعية صدى لذكرياته، وقارئ آخر تشكل اعادة كتابة الواقع في فضاء الرواية الخيالي سبيله الوحيد الى التراث[٤٤]. وكل من القارئَين لا وصول له إلى التراث الذي يجبله الا من خلال صوت الخيال.

٤٢- «تراب الغرباء»، ص ١٦٠.

٤٣- «تراب الغرباء»، ص ١١.

٤٤- لفتت انتباهي ردة فعل الحضور عندما القى فيصل خرتش في هذه الندوة مداخلة عن "الكاتب والسياسة". فقد اشار بالتلميح الى اهم الاحداث التي اجتاحت الساحة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين. البعض، اعني جيل حرب حزيران، بجرحه الذي ما زال ينزف، تأثر وانفعل وتوقدت ذكرياته. والبعض الآخر، اعني الجيل الطالع الذي، ولصغر سنه، لم يسمع بـ"تل العرب" وبـ"قررت ان اتنحى"، هذا البعض الآخر لم يفكك الالغاز ولم يصل الى بيت القصيد فاعتبر العرض مجرد جدول او تقويم جاف فاشتكى من ذلك وتأسف. تساءلت كيف يمكن تبليغ ردة فعل البعض الاول الى اذهان البعض الثاني. فبدا لي ان الرواية الواقعية التي تبني عالما خياليا يحاكي الواقع ويشهد به من اهم الوسائل والسبل الى ذلك.

قضيّة المؤثرات الأجنبية في الرواية السورية
رواية «فردوس الجنون» نموذجاً

عبده عبّود

١- مدخل

يسود على نطاق واسع الاعتقاد بأن الرواية العربية جنس أدبي مستورد، خرج من معطف المثاقفة بين العرب والغرب، ولم يكن امتداداً للتراث السردي العربي القديم، ثمّ تطوّر فيما بعد نتيجة ما تلقاه من مؤثرات فكرية وفنيّة أجنبية، أو بالأصح غربيّة. وتنطبق هذه المقولة على الرواية السورية لكونها رافداً قطرياً من روافد الرواية العربية. أما أوّل النتائج التي تترتب على المقولة المذكورة فهي ضرورة أن تولى دراسة المؤثرات الأجنبية في الرواية السورية قسطاً وفيراً من جهود النقاد والباحثين. وقبل أن نعرض لبعض من تلك الجهود، لا بدّ لنا من أن نوضح مسألة نظرية، ألا وهي مسألة: ما التأثير؟ وكيف يُدرس؟ وماذا يترتب على دارسته؟ قد يبدو السؤال عن ماهية التأثير أمراً مستغرباً، لأنه ليس هناك دارس أو باحث أو ناقد يعتقد أنه لا يعرف ما «التأثير». فالتأثير مصطلح واسع الانتشار، ولكن لا بدّ لنا من أن نميّز بين استخدامه الشائع، بمعنى اطلاع أديب على كتابات أديب آخر، ووقوعه تحت تأثيرها، مما يجعله يقلّدها، وبين التأثير كمصطلح طوّره علماء الأدب المقارن، ويعنون به وجود علاقة سببية تاريخية بين ظاهرتين أدبيّتين من نوع: الظاهرة (ب) في أدب قومي ما ترجع إلى الظاهرة (أ) في أدب قوميّ آخر. وتأثير كهذا يجب أن يثبت بالوثائق والأدلة، وليس بمجرد ملاحظة وجود تشابه بين أعمال أدبية تنتمي إلى أدبين قوميّين أو أكثر. فالتشابه لا يرجع بالضرورة إلى التأثير، بل قد تكون له أسباب أخرى[1]. إنّ التأثير بالمعنى الأول، أي التقليد والتتلمذ، ينطوي من الناحية العملية على حكم قيمة، فحواه أنّ الأديب المتأثر أديب

١- يرجع إلى محمد غنيمي هلال، «الأدب المقارن»، ط٣، بيروت، دار العودة، ١٩٨٧، ص ١١.

مقلّد وغير أصيل، وغني عن الشرح أن التأثر الأدبي إذا فهم على هذا الشكل يعدّ نوعاً من السرقة الأدبية. أما التأثير بالمفهوم الذي يستخدمه علماء الأدب المقارن، فهو ليس مفهوماً نقدياً بل مفهوماً تأريخياً لا ينطوي من حيث المبدأ أو من الناحية النظرية على حكم قيمة [٢]. إن الفرق بين مفهومي التأثير السالفي الذكر مهمّ جداً لأن من دارسي المؤثرات الأجنبية في الرواية السورية من يستخدم التأثير بمفهومه الشائع، الذي ينطوي على حكم قيمة سلبي بالنسبة للطرف السوري المتأثر، وإيجابي بالنسبة للطرف الأجنبي المؤثر. ومفهوم التأثير الشائع هذا واسع الانتشار أيضاً في صفوف الأدباء السوريين. وهم يرون في التأثير أمراً يتنافى مع الأصالة، ولذلك قلّ أن تجد بينهم من يعترف بتأثره وقدواته الأدبية، بينما تراهم يجدّون في نفي «تهمة» التأثر وردّها. ولذا كان من الضروري أن نوضح ما تنطوي عليه مفهومات «التأثير» و «التأثر» و «المؤثرات الأجنبية» من إشكالية.

٢-١- الدراسة الرائدة

ترجع الريادة في دراسة المؤثرات الأجنبية في الرواية السورية إلى الدكتور حسام الخطيب، أستاذ الأدب المقارن السابق في جامعة دمشق، الذي استقصى في كتابه المعروف «سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية» مؤثرات فكرية وفنية أجنبية في روايات للأدباء السوريين: مطاع صفدي وجورج سالم وصدقي إسماعيل [٣]. وتتلخص تلك المؤثرات في تأثر مطاع صفدي في روايتيه «جيل القدر» و «ثائر محترف» بالفلسفة الوجودية الفرنسية، وتأثر جورج سالم بالعبثية الكفكاوية في روايته «في المنفى»، وتأثر صدقي إسماعيل في روايته «العصاة» بعلم النفس، وبالتحليل النفسي على وجه الخصوص.

من الملاحظ بادئ ذي بدء أنّ المؤلف قد ركّز درسه على المؤثرات الفكرية في هذه الروايات، وأهمل المؤثرات الفنية، مما يتعارض مع قوله: «إنّ الرواية عمل فنيّ في الأصل، وهي تحمل

٢- المرجع نفسه، ص ٧٧.

٣- صدر هذا الكتاب أوّل مرة سنة ١٩٧٣، وشهد منذ ذلك الحين عدّة طبعات، إحداها ضمن الكتاب الجامعي المقرر: الأدب المقارن، الجزء الثاني - تطبيقات في الأدب المقارن، منشورات جامعة دمشق، ١٩٨١. أما الطبعة الثانية التي نستشهد بها في هذا البحث فهي الطبعة الصادرة في دمشق، المكتب العربي لتنسيق الترجمة، ١٩٨٠.

قيمتها الفكرية من خلال قيمتها الفنية، ولا يمكن أن تكون قيمتها الفكرية منسلخة عن قيمتها الفنية، لأنها حينذاك لا تبقى رواية»[٤]. أما إذا تأملنا الطريقة التي درس بها المؤلف المؤثرات الأجنبية في الروايات السورية السالفة الذكر، فإننا نجد أن تلك الطريقة تتكون من ثلاث خطوات هي:

١-افتراض وجود المؤثر الأجنبي في الرواية السورية المدروسة وتأكيد وجوده.
٢-إطلاق أحكام قيمة نقدية قاسية على تلك الرواية.
٣- التراجع تكتيكياً عن تلك الأحكام وتخفيفها.

٢-٢- روايتا مطاع صفدي

فيما يتعلق بالخطوة الأولى يفترض الدكتور حسام الخطيب وجود المؤثر الأجنبي في الرواية السورية موضع البحث بطريقة ذاتية انطباعية، وذلك انطلاقاً من أن تلك الرواية تذكّره بعمل فكري أو أدبي أجنبي. فهو يقول عن رواية «جيل القدر» لمطاع صفدي «إنّ كلّ ما فيها من أفكار وتحليل يذكّر بشكل أو بآخر بتمثيلية الأيدي القذرة لجان بول سارتر»[٥]. وبعد أن افترض المؤلف وجود المؤثر الأجنبي معتمداً على «تداعي الأفكار والخواطر» جزم بوجود ذلك المؤثر، وأورد أمثلة وشواهد من الرواية المدروسة، وما يقابلها أو يوازيها لدى الأديب أو المفكر الأجنبي الذي نسب إليه التأثير، وكأن ذلك كاف تماماً لإثبات ذلك التأثير وصياغة ما يترتب عليه من استنتاجات. وفي الحقيقة فإن هذا النوع من المقارنة ليس أكثر من شكل أولي من دراسات «التوازي»، ولا يمكن أن يعدّ دراسة تأثير بالمعنى الدقيق والعلمي للمصطلح. فدراسة التأثير دراسة تثبت بصورة ميدانية موثقة أن المعطى الأدبي (ب) قد تولّد بصورة سببية وتاريخية عن المعطى الأدبي (أ) نتيجة تأثر الأديب (ب) بالأديب (أ). أما الدكتور الخطيب فقد اكتفى بإظهار أنّ المعطى الأدبي السوري (ب) يشبه المعطى الأدبي أو الفكري الأجنبي (أ)، وهذا لا يكفي للقول بوجود علاقة تأثير وتأثر بين المعطيين.

ولكن المشكلة لا تكمن في الجانب المنهجيّ وحده، أي في الخلط بين مفهومي «التأثير» و«التوازي»، والاعتماد على «تداعي الخواطر» بدلاً من البحث الميداني، بل تكمن أيضاً في الأحكام النقدية التي يبنيها الدكتور الخطيب على «مؤثرات أجنبية» يفترضها ويجزم بوجودها. فالحديث

٤- المرجع نفسه، ص ١٣١.

٥- المرجع نفسه، ص ٩٥.

عن تلك المؤثرات يعقبه، أو يرافقه حكم على جودة الأعمال الروائية السورية المدروسة، أي على مدى نجاحها أو فشلها. ومن الملاحظ أنّ المؤلف في عجلة من أمره بهذا الخصوص، فهو يسارع إلى إطلاق أحكامه النقدية قبل أن يفرغ من عرض المؤثرات الأجنبية. أما الأحكام النقدية التي أطلقها المؤلف بسخاء على الروايات السورية المقارنة، فهي أحكام صريحة وقاسية. يقول الدكتور الخطيب مثلاً عن التجربة القومية الوجودية في رواية «جيل القدر» «إنها تنحدر إلى أن تبدو أشبه بتمرينات فلسفية، غرضها تطبيق أفكار سارتر وكامو على المواقف السياسية»[٦]. وعن النقاش الفكري الذي يدور في الرواية نفسها يقول الدكتور الخطيب: «وهذا النقاش المسبق بالذات نموذج لمحاولة مطاع صفدي الدائمة لفرض مطالعاته الفكرية وثقافته الفلسفية على شخصياته... إنّ الكاتب يخنق الإرادة الطبيعية لشخصياته، لأنه يمدّ عليها ظله الثقافي المكثف، وأحياناً يتركها جثثاً هامدة ليس بينها وبين الحياة من صلة»[٧]. وهكذا حكم المؤلف على رواية مطاع صفدي بالفشل الفنيّ، مستخدماً المؤثر الفكري الأجنبي المفترض أساساً لذلك. كما أطلق على رواية مطاع صفدي الأخرى «ثائر محترف» حكماً نقدياً لا يقلّ قسوة عن الحكم الأول. فقد وصف تلك الرواية بأنها امتداد لرواية «جيل القدر»، ولكنه امتداد «يفتقر إلى توهج المحاولة الأولى وحماستها وجسارة ادعاءاتها، ويحمل آثار صدمة فكرية ونفسية أصابت المحاولة في صميمها»[٨]. فهذه الرواية «خليط من الفلسفة والسياسة وعلم النفس والتشريح الاجتماعي ورصد السلوك الجنسيّ، وطغى عليها جانب المعلومات والأفكار والثقافة»[٩]. وفي حكم نقدي يقترب كثيراً من الحكم بالإعدام يقول الدكتور الخطيب عن هذه الرواية إنها «قد وضعت نهاية غير سعيدة للمحاولة الضخمة التي ندب المؤلف نفسه لها»[١٠]. إلاّ أنّ المؤلف لا ينسف كلّ الجسور التي تربطه بمطاع صفدي، بل يقوم في المرحلة الثالثة من مقاربته بتراجع تكتيكي يهدف إلى الإبقاء على «شعرة معاوية» بين الناقد والمنقود. فبعد

٦- المرجع نفسه، ص ٩٣.

٧- المرجع نفسه، ص ٩٧.

٨- المرجع نفسه، ص ١٠٢.

٩- المرجع نفسه، ص ١٠٣.

١٠- المرجع نفسه، ص ١٠٨.

أن مزق رواية «ثائر محترف» شر تمزيق، عاد ليقول عنها إن المرء يجد فيها «غنى ثقافياً وتنوعاً يلفتان النظر بل يثيران الإعجاب»، وليعتبر شكلها الفنيّ «نموذجاً لما يمكن أن نسميه بالتقنية الحديثة في فنّ الرواية»[١١]. وذهب الدكتور الخطيب في التقريظ إلى حدّ اعتبار هذه الرواية «من الناحية التقنية الخالصة.. قفزة مهمّة في تطوّر الرواية العربية»[١٢]، وذلك بحجة أنها تستفيد فنياً من معطيات علم النفس، «كما تستفيد من التجارب الجزئية لكتاب تيار الوعي، ابتداء من وليم جيمس حتى فرجينيا وولف وجيمس جويس»[١٣]. ترى إذا كان الأمر كذلك لماذا اقتصرت دراسة المؤثرات الأجنبية على «تناول الجانب الفكري من الرواية»؟[١٤] ألم يكن من الأجدى أن يتناول الدكتور الخطيب الجوانب الفنية والتقنية، ما دامت هي الأخرى مرتبطة بمؤثرات أجنبية، وما دامت الرواية، على حدّ قوله، عملاً فنياً لا تنسلخ قيمته الفكرية عن قيمته الفنية[١٥]؟

٢-٣- جورج سالم

تعامل الدكتور حسام الخطيب مع رواية الأديب السوري جورج سالم المعنونة بـ«في المنفى» بالطريقة التي تعامل بها مع روايتي مطاع صفدي. فقد افترض منذ البداية وجود «تشابه قويّ جداً» بين هذه الرواية ورواية الكاتب الألماني فرانتس كافكا «المحاكمة»، معتمداً في ذلك على انطباعاته الذاتية: «وخلال صفحات «في المنفى» لا يستطيع المرء إلاّ أن يتذكر «المحاكمة»[١٦]. ومع أننا لا ننكر على الدكتور الخطيب الحقّ في أن يتذكر ما يشاء، نرى أنّ ليس من حقه أن يعمم ذكرياته عبر استخدام كلمة «المرء»، ولا نظن أن كثيراً من القراء يشاركونه ذكرياته هذه، التي يعتبرها كافية لأن يجزم بتأثر جورج سالم بكافكا، وأن يعدّ ذلك التأثر «دليلاً على استمرار التأثير المباشر للأدب

١١- المرجع نفسه، ص ١٠٩.

١٢- المرجع نفسه، ص ١١٠.

١٣- المرجع نفسه، ص ١٠٩.

١٤- المرجع نفسه، ص ١٠٨.

١٥- المرجع نفسه، ص ١٣١.

١٦- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

الأوروبي في القصة السورية»[١٧] . إلاّ أنّ المؤلف لا يبيّن كيف تمّ ذلك التأثير، أي متى اطلع جورج سالم على رواية كافكا، وبأية لغة، علماً بأن أول ترجمة عربية لتلك الرواية قد صدرت عام ١٩٦٨، أي بعد خمس سنوات من نشر رواية «في المنفى»[١٨] . وبدلاً من ذلك يسارع المؤلف إلى تقييم التأثر المفترض قائلاً إن مقارنة رواية جورج سالم برواية كافكا «ليست في صالح جورج سالم على الإطلاق، وتبدو روايته نسخة جديدة مبسّطة عن رواية «المحاكمة»، تتبع خطواتها الأساسية، ولكنها تفتقر إلى التفصيلات الواقعية التي تصف الظروف الغريبة المعقدة المحيطة ببطل الرواية جوزيف ك»[١٩] . فجورج سالم «متأثر تأثراً شديداً بكافكا، وهو يتتبع خطاه وينسج على منواله»[٢٠]، ولكنّ تلك «المحاكاة الشديدة» لا مسوّغ لها، «ويؤسف المرء أن يقول إنّ «في المنفى» تكاد تفرغ «المحاكمة» من محتواها الخاصّ، ولا تقدم بديلاً معتبراً لها»[٢١] . فرواية جورج سالم «تفتقر إلى صفات الدقة والتنوع والإيحاء والوصف المفصل، تلك الصفات التي جعلت «المحاكمة» رواية مقنعة ومثيرة لاهتمام مستمرّ في عالم الأدب»[٢٢] . أما وصف الشخصيات في رواية جورج سالم فهو «باهت جداً، لا يساعد على تصورهم كأناس موجودين ولو بشكل نسبيّ»[٢٣] . وهكذا بنى الدكتور الخطيب على فرضية مفادها أن جورج سالم «متأثر تأثراً شديداً بكافكا» حكماً نقدياً سلبياً على رواية «في المنفى»، منطلقاً في ذلك من مفهوم واقعي للرواية لا ينطبق على الروايتين كلتيهما. إلاّ أنّ الدكتور الخطيب ناقد دبلوماسي، لا يريد أن يقطع «شعرة معاوية» بينه وبين جورج سالم، ولذلك نجده ينفي في آخر مقاربته أن يكون قد سعى «إلى التقليل من شأن محاولة جورج سالم

١٧- المرجع نفسه، ص ١٢٧ .

١٨- لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع كتابنا : الرواية الألمانية الحديثة . دراسة استقبالية مقارنة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣، ص ١٣٤ .

١٩- حسام الخطيب، مرجع سابق، ص ١٣١ .

٢٠- المرجع نفسه، ص ١٣٥ .

٢١- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٢٢- المرجع نفسه، ص ١٣٦ .

٢٣- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الروائية»، ويثني على رواية «في المنفى» واصفاً إياها بأنها «تجربة مبكرة في مجال الرواية الفلسفية في الأدب العربي السوري»[٢٤].

٢-٤- صدقي إسماعيل

للوهلة الأولى تبدو الطريقة التي قارب بها الدكتور حسام الخطيب رواية «العصاة» للأديب السوري صدقي إسماعيل مختلفة عن الطريقة التي قارب بها روايتي مطاع صفدي ورواية جورج سالم. فهو يبدأ تلك المقاربة بامتداح الرواية واصفاً إياها بأنها «مثال للمرحلة المتقدمة التي بلغتها القصة العربية في سورية من حيث قدرتها على الاستفادة المباشرة من مختلف المؤثرات الفكرية والفنية واستخدامها في سبيل معالجة القضايا العربية المحلية، بحيث أصبحت هذه المؤثرات وسائل فعالة بيد الكاتب، وجزءاً طبيعياً من عدّته الفكرية والفنية، وعلامة واضحة على عمق انتمائه للعالم المعاصر، ومقدرته على استيعاب عناصر الثقافة الحديثة»[٢٥]. إلاّ أن المؤلف ما لبث أن تراجع عن هذا التقييم الإيجابي لرواية «العصاة»، ووجّه إليها انتقادات لاذعة، تتناقض بشدّة مع التقييم الإيجابي الذي ورد في أول المقاربة. وتتلخص تلك الانتقادات في طغيان المؤثرات السيكولوجية على الرواية، مما همّش بعدها الاجتماعي، وجعل شخصياتها «مكشوفة من الداخل»، إلى درجة توحي للقارئ بأنه «في مجال قراءة مقالة نفسية أكثر مما هو في مجال قراءة رواية تاريخية»[٢٦]. ويبلغ النقد الموجه إلى رواية «العصاة» درجة عالية من القسوة عندما يقول الدكتور الخطيب عنها إنّ فيها «شواهد على ما قد يؤدي إليه الإغراق في علم النفس من مسخ الأشخاص إلى أمثلة توضيحية لفصول الكتب النفسية»[٢٧]. فكيف يمكن التوفيق بين هذا القول وبين قول المؤلف إنّ هذه الرواية «مثال للمرحلة المتقدمة التي بلغتها القصة العربية في سورية من حيث قدرتها على الاستفادة من المؤثرات الأجنبية»؟ لقد ذهب المؤلف في نقده لرواية «العصاة» إلى حدّ القول: «يخيّل إلى

٢٤- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٢٥- المرجع نفسه، ص ١٣٧.

٢٦- المرجع نفسه، ١٤٨.

٢٧- المرجع نفسه، ص ١٤٩.

القارئ في بعض الأحيان أن الكاتب ينقل بعض صفحات الكتب النفسية كما هي»[٢٨] . ترى ألا تقتضي أقوال كهذه أن يحدد المؤلف «الكتب النفسية» التي نقل صدقي اسماعيل صفحاتها، وأن يبيّن بصورة دقيقة كيف تمّ ذلك النقل؟

وفي حالة «العصاة» أيضاً لا يقطع الدكتور الخطيب «شعرة معاوية»، بل يعود إلى مداواة الجرح الذي أحدثه نقده، فيثني على الرواية نفسها قائلاً إنها «مثال جيّد للاستفادة من الثقافة الأجنبية والأشكال الفنية الأوروبية وتحويلها إلى أداة صالحة لمعالجة القضايا المحليّة»، وإن صدقي اسماعيل قد استطاع في روايته «أن يستفيد بذكاء من التقنيات الفنية وأساليب الكتابة الأوروبية وأنواع العلوم الإنسانية ولا سيما علم النفس ومن معطيات الفكر الفلسفي والسياسي»[٢٩] . وبدلاً من أن يحدد «التقينات الفنية وأساليب الكتابة الأوروبية»، أي المؤثرات الأجنبية التي استفاد منها صدقي اسماعيل في روايته، يكتفي الدكتور الخطيب بأن يشير إلى أسماء بعض الأدباء والمفكرين الأوروبيين التي وردت في حنايا رواية «العصاة»، مثل : غوته وشكسبير وأندريه جيد ونيتشه. ترى هل يعقل أن يكون صدقي اسماعيل قد أخذ عنهم تقنياته الروائية وأسلوبه؟

٢-٥- المحصلّة

ماذا كانت محصلة دراسة الدكتور حسام الخطيب للمؤثرات الأجنبية في الرواية السورية؟ لقد كانت المحصلة الفعلية إبراز مظاهر التقليد والمحاكاة وطغيان المؤثرات الأجنبية في تلك الرواية من جهة، والتقليل من جهود التطوير والتأصيل التي بذلها الروائيون السوريون الذين درست أعمالهم من جهة أخرى. إنها محصلّة مرّة، لا تفلح عبارات المجاملة الإخوانية في تغطيتها. لقد رسم الدكتور الخطيب في كتابه «سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية» صورة لرواية سورية لم يتمكن أصحابها من تمثل المؤثرات الفكرية والفنية الأجنبية، ففشلوا فشلاً ذريعاً.

أما الأسباب المنهجية التي أوصلت الدكتور الخطيب إلى هذا الحصاد المرّ فهي :

١- عدم امتلاك مفهوم واضح وسليم «للتأثير»، والخلط المستمرّ بين التأثير والتوازي والتشابه.

٢٨- المرجع نفسه، ص ١٤٦ .

٢٩- المرجع نفسه، ص ١٦١ .

٢- استخدام منهج ذاتي انطباعي في دراسة المؤثرات الأجنبية، بدلاً من دراستها بطريقة ميدانية موثقة، تقرن الفرضيات بالوثائق والأدلة الملموسة.

٣- طغيان النزعة التقييمية التي كثيراً ما حملت صاحبها إلى استباق النتائج وتقديم أحكام القيمة على الدرس والتحليل [٣٠].

٤- الانطلاق في الحكم على الروايات السورية المدروسة من مفهوم واقعي للرواية، وعدم امتلاك أدوات نقد الرواية التي كانت متيسرة في أوائل السبعينات [٣١].

٥- عدم امتلاك رؤية تاريخية شاملة، تمكن المؤلف من أن يضع مسألة المؤثرات الأجنبية في إطارها الصحيح ألا وهو سعي الأدب العربي السوري في مرحلة ما بعد الاستعمار إلى تلمس طريق الاستقلال الأدبي ضمن جدل التحديث والتأصيل.

ترى ما فائدة دراسات نقدية مقارنة كدارسة الدكتور حسام الخطيب؟ هل تساهم دراسات كهذه في تشخيص مشكلات الرواية السورية ومن ثمّ في تطويرها؟ يؤسفنا القول إن دراسات تأثير كهذه لا تقدّم أية خدمة للرواية السورية، بل تحبط المبدعين، وتسيء إلى سمعتهم ومكانتهم الأدبية، إذ تصوّرهم كمقلّدين وفاشلين. وهذا يفسر نفور الروائيين السوريين من أي حديث عن المؤثرات الأجنبية في أعمالهم. ومن أحدث الأمثلة على ذلك ما قاله الروائي السوري المرحوم هاني الراهب في واحد من آخر أحاديثه الصحفية. فقد ردّ على سؤال حول حقيقة تأثره بالروائي الأمريكي الجنوبي (غابريل غارثيا ماركيز) قائلاً: «هذه ليست أول مرة توجه إلي تهمة التأثر بماركيز أو بغيره، فقد حدث ذلك قبلاً.. لماذا أذهب إلى ماركيز، بينما أنا منذ حوالي الثامنة من عمري أجلس على دكك البيوت لأقرأ لنسائها العجائز، ومن بينهنّ أمي، قصة الملك سيف بن ذي يزن، وقصة بني هلال، وعنترة وغيرها؟ لماذا أذهب إلى ماركيز، وأنا عندي عنترة؟ لماذا لا أكون ابن تراثي، وأكون

٣٠- حبذا لو كان الدكتور الخطيب مطلعاً على كتاب الناقد الكندي الشهير نورثروب فراي: تشريح النقد بخصوص هذه المسألة (ترجمة د. محيي الدين صبحي، طرابلس، الدار العربية للكتاب، ١٩٩١، ص ص٣٣)، وهو كتاب صدرت طبعته الإنكليزية الأصلية سنة ١٩٥٤، والدكتور الخطيب يجيد الإنكليزية، وهو خريج إحدى الجامعات البريطانية.

٣١- أخذ المؤلف أدواته النقدية من كتاب للناقد الإنكليزي (E.M. Forster) عنوانه: Aspects of Novel، وهو كتاب صدر في لندن سنة ١٩٢٧. راجع حسام الخطيب، مصدر سابق، ص ١٥٤.

تابعاً للمار كيز ؟»[٣٢] لقد رأى هاني الراهب في التأثر تهمة نفاها بقوّة، وتبعية ثقافية رفضها، لأنه يريد أن يكون ابن تراثه، أصيلاً لا تابعاً. ومن المؤسف القول إن دراسات تأثير كدراسة الدكتور حسام الخطيب قد قوّت لدى الروائيين السوريين الاعتقاد بأن «التأثر» تهمة فحواها عدم الأصالة والتبعية الثقافية.

٣-١- عبد الله أبو هيف

ما المخرج من الطريق المسدود الذي آلت إليه دراسات مقارنة كهذه؟ هل يتمثل الحل في التركيز على دور التراث السردي العربي، والتقليل من شأن دور المؤثرات الأجنبية في تطوّر الرواية العربية، كما فعل الدكتور عبد الله أبو هيف، الذي أكّد أن القصة العربية الحديثة «استمرار للتقاليد الأدبية العربية في القصّ، وأن المكونات التراثية هي الأساس في تطورها، أما المؤثرات الأجنبية، مباشرة أو ترجمة أو اقتباساً، فتتضافر مع مؤثرات عصرية أخرى لتؤلف دلالات التجديد في حداثة القصة العربية اليوم»[٣٣]؟ لقد أورد المؤلف عدة حجج عزّز بها رأيه «في قوة التقاليد الأدبية في تطور القصة العربية الحديثة إزاء المؤثرات الأجنبية»[٣٤]. ومع إقرارنا بأهمية هذه الحجج، فإنها تظلّ في إطار الرأي الذي يستند إلى موقف إيديولوجي معيّن، ولكنه لا يقوم على دراسة ميدانية للمؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة.

٣-٢- محمد كامل الخطيب

كما لا تحل مشكلة دراسة المؤثرات الأجنبية بالقفز فوقها عبر مقولات نظرية عامة، تضع نشوء الرواية العربية وتطورها ضمن سياق علاقة المجتمع العربي بالغرب، كما فعل محمد كامل الخطيب في كتابه «المغامرة المعقدة- في تاريخ العلاقة بين المجتمع العربي والغرب كما يظهرها الفنّ

٣٢- يرجع إلى مجلة (أدب ونقد)، القاهرة، العدد ١٧٤، فبراير ٢٠٠٠، ص ٣٢. أما عنوان هذا الحوار فهو: نحن سكان مدن الأسئلة، وقد أجراه حسام جزماتي ونضال حمارنه.

٣٣- القصة العربية الحديثة والغرب، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤، ص ١١٥-١٦٩.

٣٤- المرجع نفسه، ص ١٢٤.

الروائي في نشوئه وتطوّره»[٣٥]، الذي صاغ فيه المؤلف مقولة رئيسية مفادها أن نقل نمط الحياة الاجتماعية الأوروبي قد أدى بالضرورة إلى نقل التقنيات والأجناس الأدبية الأوروبية، ومنها الرواية. «من هذا المنطلق نعتبر الجنس الروائي أحد الأجناس الأدبية التي دخلت المجتمع - الأدب العربي مع دخول نمط الحياة الأوروبي الغربي الوطن العربي، ولذلك كان على الأدب العربي أن يعيد في تاريخه تمثل مجمل التاريخ التقني للجنس الروائي، كان على الجنس الأدبي الروائي الوافد، أن يعيد، وحيث زرع، تاريخه الخاصّ، وضمن التاريخ الحديث للأدب العربي، الذي صار الجنس الروائي أحد عناصره»[٣٦]. ويمضي محمد كامل الخطيب في شرح هذه المقولة: «كان على الجنس الروائي الجديد أن يعيد، من ناحية، تمثل التاريخ التقني لهذا الفنّ، وأن يتمثل من ناحية ثانية وفي الوقت ذاته عملية التغيير الاجتماعي والحضاري في المجتمع العربي، بتعبير آخر، تطوّر الجنس الروائي في الوطن العربي، وهو يتمثل ويعكس تطور المجتمع العربي، والذي كان بدوره يتمثل نمط الحياة الأوروبي بكل أبعاده، وبمقدار ما كان المجتمع العربي يتمثل ويعي الغرب. كان الأدب العربي يتمثل ويعي الجنس الروائي»[٣٧]. إنّ موضعة نشوء الرواية العربية وتطورها في سياق تاريخي عام وكبير، هو سياق علاقة المجتمع العربي بالغرب، أمر قابل للنقاش، وهو يفسح مجالاً واسعاً لدراسة المؤثرات الأجنبية في الرواية العربية، وذلك انطلاقاً من أن هذه العلاقة تأخذ في الواقع شكل تأثر بالرواية الغربية وبالثقافة الغربية عموماً. إلاّ أن محمد كامل الخطيب لم يتطرق في كتابه إلى تلك المؤثرات ولم يدرسها بصورة تفصيلية، واكتفى بعرض علاقة العرب بالغرب، كما تجلت في أعمال روائية من سورية ومصر وأقطار عربية أخرى.

أما الروايات السورية التي تطرق إليها محمد كامل الخطيب لأنها تعالج لقاء العرب بالغرب فهي: «قدر يلهو» لشكيب الجابري، و«رصيف السيدة العذراء» لعبد السلام العجيلي، و«الظمأ والينبوع» لفاضل السباعي، و«من المجهولة إلى مايا» لعبد الرحيم شلبي، و«خمر الشباب» لصباح محيي الدين. ومع أن المؤلف يفضل التحدث في كتابه «وعي التقنية الروائية الغربية»[٣٨]. ومع أن

٣٥- دمشق، ط٢، منشورات ٢١، ٢٠٠٠. الطبعة الأولى ١٩٧٦.

٣٦- المرجع نفسه، ص ١٠.

٣٧- المرجع نفسه، ص ١١.

٣٨- المرجع نفسه، ص ٥٥.

كلمة «تأثير» ترد في كتابه غير مرّة، ولكنه لا يستقصي ذلك التأثير، ولذلك لا يستطيع دارس المؤثرات الأجنبية في الرواية السورية أن يستفيد من هذا الكتاب سوى بضع إشارات، كقول المؤلف عن شكيب الجابري إنه «بلزاك الرواية السورية»، وإشارته إلى وجودية عبد الرحيم شلبي [٣٩].

٤- تأثير أم تناصّ؟

وهل يمكن أن يتمثل المخرج من الطريق المسدود الذي آلت إليه دارسة المؤثرات الأجنبية في الرواية السورية؟ في الكف عن ممارسة هذا النوع من الدراسات؟ وهل يمكن أن يسوّغ ذلك بالقول إن تلك المؤثرات ليست مهمّة ولا تستحق أن تدرس؟ إذا فعلنا ذلك نكون كالنعامة التي تدفن رأسها في الرمل. فالمؤثرات الأجنبية باختلاف أشكالها وأنماطها ماثلة في الرواية السورية في كل مراحل تطورها بصورة غير قابلة للتجاهل. أم يكون الحلّ بالتقليل من أهمية الإشكالية بأكملها، وذلك بالقول إن مسألة المؤثرات الأجنبية مسألة لا تنطوي دراستها على قيمة معرفية كبيرة؟ أم يكون الحل بدراسة تلك المؤثرات عبر منهج نقدي آخر، كمنهج دراسات التناصّ؟ وهل يمكن أن يتمّ ذلك دون الوقوع في مشكلات منهجية كبيرة؟

يرى الناقد الجزائري الدكتور الرشيد بوشعير أن التناصّ مسألة مختلفة عن التأثير. فالتأثر يتمثل «في محاكاة الكاتب لنصّ أدبي معين، من حيث المبنى أو المعنى، جزئياً أو كلياً، في أسلوب مباشر، واعٍ حيناً وبأسلوب غير مباشر وغير مقصود حيناً آخر» [٤٠]. أما دراسات التناصّ فهي تنطلق من أنّ «أي نصّ، كيفما كان جنسه أو نوعه، لا يمكن إلاّ أن يدخل في علاقات ما، وعلى مستوى ما، مع النصوص السابقة أو المعاصرة له» [٤١]. وبذلك يكون التناصّ في الأدب أمراً حتمياً. إلاّ أنّ الدكتور بوشعير يرى «أن مروّجي نظرية التناصّ يبالغون في احتفالهم بهذه الظاهرة الأدبية على حساب ظاهرة التأثير والتأثر التي يصعب القفز على حقيقتها التاريخية، بل إنهم يغضّون الطرف عن السرقات الأدبية ويمنحونها شرعية تفتقر إليها حتماً» [٤٢]. ومع أننا نتفق مع الدكتور

٣٩- المرجع نفسه، ص ٦١ و ٦٨.

٤٠- أثر غابرييل غارثيا ماركيز في الرواية العربية، دمشق، دار الأهالي، ١٩٩٨، ص ١٠.

٤١- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٤٢- المرجع نفسه، ص ١١.

بوشعير حول الفرق بين «التناصّ» و«التأثير» فإننا نرى أن هناك تداخلاً بين الظاهرتين. فالتناصّ ينجم بالضرورة عن تأثر وتلق إبداعي سابقين، وهو ظاهرة يمكن دراستها دون مشكلات منهجية كبيرة، وذلك باستقصاء ما ينطوي عليه النصّ الأدبي من تداخل مع نصوص أخرى، وذلك خلافاً للتأثير الذي تصعب البرهنة عليه بصورة قاطعة، وتظل إمكانية الخلط بينه وبين التوازي قائمة.
وقد اعترف الدكتور بوشعير في دراسته المتعلقة بتأثير ماركيز في رواية الأديب الجزائري رشيد بوجدرة «ألف عام من الحنين» بصعوبة دراسة التأثير عندما يتعلق الأمر بأدوات وتقنيات فنية «أصبحت إرثاً جمالياً عالمياً مشتركاً، ولم تعد ملكاً لكاتب بعينه»، كتقنية تعدد الأصوات التي غدت «تقنية شائعة في أعمال روائية عالمية كثيرة»[43]. يضاف إلى ذلك أن دراسات التأثير هي في الأصل دراسات تأريخية، تهدف إلى استكمال تاريخ أدب قوميّ ما عبر دراسة علاقاته الخارجية، وهذه مسألة فقدت الكثير من أهميتها بعد أن تجاوزت الدراسات الأدبية والنقدية المنهج التاريخي الذي ساد فيها ردحاً طويلاً من الزمن[44]. وقد خسرت دراسات التأثير أهميتها لصالح نوعين رئيسين من الدراسات الأدبية هما: دراسات «التلقي المنتج»(Produktive Rezeption) ودراسات «التناص» (Intertextualität). ولئن صحّ ما ذهب إليه الدكتور بوشعير من أن النوع الأخير من الدراسات يقع في محذور غضّ الطرف عن السرقات الأدبية، فإن هذا الاعتراض لا ينطبق على دراسات التلقي المنتج. كذلك فإن دراسات التأثير التي لا يريد المؤلف أن يتخلّى عنها تقع في محذور آخر لا يقلّ عن المحذور الذي نسبه إلى دراسات التناصّ، ألا وهو محذور جعل أصالة الأعمال الأدبية المتأثرة موضع شكّ، والتقليل من شأن ما تنطوي عليه تلك الأعمال من إنجازات إبداعية. ولعلّ هذا الاعتبار هو ما دفع الدكتور بو شعير لأن يؤكد في دراسته السالفة الذكر «أن بوجدرة، بالرغم من تأثره بماركيز، لم يفقد أصالته وتميّزه تماماً»[45]. أضف إلى ذلك أن ما أخذه هذا الناقد على دراسات التناصّ ليس صحيحاً. فهذا النوع من الدراسات لا يتغاضى عن السرقات الأدبية ولا يمنحها الشرعية، ولكنه يتلافى سلبية كبيرة من سلبيات دراسات التأثير، ألا وهي إظهار

٤٣- المرجع نفسه، ص ٣٠.

٤٤- يرجع هذا الخصوص إلى رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور، الكويت، سلسلة (عالم المعرفة) العدد ١١٠، شباط ١٩٨٧، ص ٣٦٢-٣٧٥.

٤٥- الرشيد بوشعير، مرجع سابق، ص ٣٤.

الأديب المتأثر في مظهر المقلّد المفتقر إلى الأصالة. كذلك فإن فصل المؤثرات الأجنبية عن المؤثرات غير الأجنبية هو فصل تعسفي غير مسوّغ معرفياً ويمثل بالتالي مشكلة منهجية. فالمؤثرات كلها، أجنبية كانت أم وطنية أو محلية، هي مظهر من مظاهر حوار الأديب مع التراث الذي تلقاه وتمثله، وطنياً كان ذلك التراث أم أجنبياً. والأديب لا يبقي المؤثرات التي يأخذها من مصادر محلية أو أجنبية على حالها، بل يعيد صياغتها ويفسرها ويوظفها في أعماله الأدبية وفقاً لحاجاته وأفق توقعاته. وهذا ما نودّ أن نوضحه عبر مثال محدد، هو رواية «فردوس الجنون» للكاتب السوري أحمد يوسف داوود.

٥- نموذج تطبيقي : «فردوس الجنون»

٥-١- مؤثرات أجنبية

تنطوي هذه الرواية على ما يمكن أن يعدّ «مؤثرات» أو علاقات تناصّ كثيرة جداً، بعضها أجنبي والبعض الآخر عربي. إن حصر تلك المؤثرات أو علاقات التناصّ وتحليلها أمر يحتاج إلى دراسة مطوّلة، لا يتسع لها المقام الآن، ولذا فإننا سنكتفي بإيراد بعض الأمثلة والنماذج التي يمكن أن تتضح من خلالها إشكالية «المؤثرات الأجنبية» في الرواية السورية :

١- من المعروف أن ديكارت فيلسوف فرنسي كان له دور كبير في تطور العلوم الإنسانية، وإليه يرجع القول المأثور : «أنا أفكر إذاً أنا موجود». وفي رواية «فردوس الجنون» يتمّ التطرق إلى ديكارت، ولكن بطريقة مختلفة : «هل سمعت بالسيد ديكارت؟ هو فيلسوف، وأوروبي عريق، وديكارت نفسه قال : أنا أقتل إذاً أنا موجود»[٤٦]. لقد أعاد الكاتب صياغة مقولة ديكارت الشهيرة، بحيث كيّفها مع موضوع الرواية، أي الحرب الأهلية اللبنانية، حيث لا يتأكد الناس من وجودهم بالتفكير بل بممارسة القتل.

٢- يحكي (سرحان)، وهو إحدى شخصيات الرواية، قصة الفيلسوف اليوناني القديم «ديوجين» ذي المصباح الشهير، مع الإسكندر المقدوني، ولكن بعد أن أعاد صياغتها بأسلوب ساخر، وربطها بموضوع الرواية. فقد جعل ديوجين يقول للإسكندر : «أريد

٤٦- فردوس الجنون، رواية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦، ص ٤٥.

أن تحلّ عن خلقتي أنت والميليشيا التي معك ! حجبت الشمس عني، فانقلع واتركني أتدفأ! » ويعلق سرحان على ذلك قائلاً : «يجب أن يكون لضيعتنا ديوجينها الخاصّ بعد أن كثر إسكندرات هذا الزمان . »[٤٧] لقد تصرف الكاتب بالمادة التاريخية الإغريقية ووظفها في الدفاع عن العقل والثقافة ضدّ التسلط العسكري الذكوري في الوطن العربي، وقد كان التوظيف إيجابياً، إذ دعي المثقفون العرب لأن يتخذوا من ديوجين قدوة لهم، وأن يقفوا من الإسكندرات العربية موقفاً جريئاً كالموقف الذي وقفه من الإسكندر اليوناني.

٣- ويقول سرحان عن الإسرائيليين الذين اجتاحوا لبنان : «أولاد الأفاعي جاؤوا ليعلمونا أن طريقة ذلك المرابي شايلوك في معاملة البشر هي وحدها طريق الحياة الصالحة، وأنهم ورثتها المخلصون، وأن علينا القبول بكل شيء» . ويعرّف الكاتب قراءه إلى شايلوك في هامش وضعه في أسفل الصفحة قائلاً : «الشخصية اليهودية في مسرحية شكسبير تاجر البندقية . وتكاد تكون نموذجاً لأكلة لحوم البشر في الحضارة الحديثة»[٤٨] . لقد وظف الكاتب مسرحية شكسبير المعروفة للتحريض ضدّ المحتلين الإسرائيليين . وذلك بتكريس الصورة السلبية التي رسمها الكاتب الإنكليزي لليهود، ولكن من الملاحظ أن سرحان قد وظف المادة الأدبية الشكسبيرية بصورة معادية لليهود، وليس للصهيونية فقط، وهنا تكمن خطورة هذا النوع من التوظيف أو «التناصّ» . فصراع العرب ليس مع اليهود، بل مع الصهيونية وحليفتها الإمبريالية . ومهما يكن من أمر فإن «المؤثر الأجنبي» قد وظّف في هذه الحالة بصورة تخدم أغراض المؤلف.

٤- تتطرق الرواية بشيء من الإسهاب إلى الأديب الألماني الشهير غوته وتوجّه إليه نقداً شديداً بسبب شخصية «فاوست» . يقول سرحان : «ولكن ذلك الألماني غوته قد جعل فاوست يبيع روحه للشيطان مقابل كنوز اللذة الأرضية ! وبذلك أعطاهم الدستور، فأكلنا ذلك الفاوست . . . لولا دماؤنا لم تكن له الكنوز، وهذه هي المعضلة»[٤٩] . ومع

٤٧- المرجع نفسه، ص ٨٩.

٤٨- المرجع نفسه، ص ١١٣ .

٤٩- المرجع نفسه، ص ١٥١ .

أن الربّ في المسرحية قد منح فاوست الخلاص، فإن رواية «فردوس الجنون» تدينه وتدين مؤلفه: «ذلك الغوته ليس مخولاً بمنح صكوك الغفران نيابة عن الربّ»[٥٠]، وفي هذا يتجلى موقف انتقادي من المؤثر الأجنبي. فقد وجهت الرواية نقداً شديداً إلى «فاوست وشركاه» وإلى «الفاوستيين»، وذلك على خلفية ما يشهده الوطن العربي من ظهور شخصية «فاوستية» عربية مستعدة لأن تبيع نفسها للشيطان مقابل متعة أو منفعة مادية. وفي هذه الحالة تعامل الكاتب مع «المؤثر الأجنبي» تعاملاً انتقادياً بالمعنى المزدوج للكلمة. فقد انتقد المادة الثقافية الأجنبية، وانتقد الواقع الاجتماعي والأخلاقي العربي من خلال نقده لها.

٥- في حديث يدور بين زهرة وبليغ في شجرة سرحان تقول له زهرة: «لا تفكر في معرفة الغابة كلها فهذه معضلة. نحن مثل كلب ذلك العالم الروسي نتعلم بالمحاولة والاستجابة الشرطية، وليست مهمة أحد أن يعرف الغابة كلها، بل مهمة كلّ منا أن يعرف حصتّه مما يراه منها، ثمّ نتفاهم بعد ذلك.»[٥١]. لقد أشارت زهرة إلى نظرية بافلوف الشهيرة بغية دعم موقفها أو حجتها المتعلقة بجزئية المعرفة الإنسانية ونسبيتها، كما استعانت للغرض نفسه بالمثل الأوروبي المعروف «من كثرة الأشجار لا يرى الغابة»، وهو مثل يستخدم للتعبير عن حال من لا يرى سوى أجزاء من ظاهرة ما ولا يتمكن من معرفة الظاهرة بمجملها. وفي هذه الحالة استخدم الكاتب المؤثر الأجنبي، وهو من علم النفس، بصورة انتقادية، للردّ على أولئك الذين يدعون أنهم يعرفون كلّ شيء ويمتلكون الحقيقة الكليّة، وهم في واقع الأمر قد أدركوا شيئاً ولكن فاتهم أشياء. فالمعرفة الإنسانية جزئية ومحدودة ونسبية بطبيعتها، ولا يدعي المعرفة الكلية إلا مضلَّل أو مضلِّل. وهذا نقد للعقائد والإيديولوجيات الشمولية التي يضلَّل بها الناس ويدفعون إلى التعصّب والاقتتال.

٦- وفي القسم الأخير من الرواية يدور حديث حول الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي الألماني الأصل إريش فروم (Erich Fromm)، صاحب الكتاب الشهير: «أن نملك

٥٠- المرجع نفسه، ص ١٥٤.

٥١- المرجع نفسه، ص ٢٤٣.

أو أن نكون»، ويشير المؤلف في هامش إلى أن هذا الكتاب : «عنوان واحد من أهم مؤلفاته» . أما السياق الذي يتمّ فيه التطرق إلى الكتاب فهو نقد نزعة التملك الماديّة التي طغت على النفوس في بلادنا وفي العالم وأفسدتها : «بالذهب والدولار تستطيع أن تشتري البراقع والخشاخيش . لكنك تكون قد خسرت وجهك وقلبك إلى الأبد . هنا مشكلة حضارتنا وانحطاطها واقتراب أيامها الأخيرة . . . وفجأة خطر لي أن المعبود الجديد البائس، قد طرد الله بقوّة من أرواحنا وعلاقاتنا وأحلامنا وآمالنا . . فبدأ الله يعاقبنا بعدم الاهتمام بوجودنا كله»[٥٢] . لقد تبنى الدكتور، وهو إحدى شخصيات الرواية، النقد الفروميّ للرأسمالية بكل حماسة، وقد شاركه بليغ في تبني هذا النقد لأنه يساعده في فهم واقعه الاجتماعي الذي طغت عليه نزعة التملك المادية إلى درجة جعلت الأخ يبيع أخاه إذا كان ذلك يعود عليه بمنفعة مادية، وهذا ما فعله عادل عملياً . لقد وظّف الكاتب فكر إريش فروم بغرض توضيح الإشكالية الاجتماعية والأخلاقية التي تدور حولها الرواية، واستعان بمؤثر فكري أجنبي في تفسير واقع اجتماعي وأخلاقي عربي . ونظراً لأن كتاب إريش فروم السابق الذكر، مترجم جزئياً إلى العربية منذ وقت طويل، فإننا نرجح أن يكون الروائي أحمد يوسف داوود قد اطلع عليه في ترجمته العربية، وهو يتحدث عنه في رواية «فردوس الجنون» على لسان الدكتور سليمان بكل إعجاب ويشاركه آراءه وأفكاره . ولعلّ من المفيد في هذا السياق أن نذكّر بأنّ فروم قد وجه نقداً شديداً إلى الرأسمالية والاشتراكية الماركسية (الماديّة) على حدّ سواء، ورأى فيهما وجهين لعملة واحدة، هي المادية الغربية . إلاّ أن فروم، وهو يهودي من أصل ألماني، كان صهيونياً يسارياً، وقد دعا إلى «الكيبيوتسات» الصهيونية بصفتها نموذجاً تتجسد فيه «الاشتراكية الإنسانية» التي قدّمها كبديل للاشتراكية الشيوعية . وبذلك ساهم الصهيوني فروم في تضليل الأوساط اليسارية في العالم، عبر نشر أسطورة إسرائيل الاشتراكية، وحجب حقيقة الجوهر الاستعماري للاستيطان الصهيوني . وهنا تكمن إشكالية هذا «المؤثر الأجنبي» في رواية «فردوس الجنون» .

٥٢- المرجع نفسه، ص ٥٠٢ . راجع أيضا : إريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، «نمتلك أو نكون»، ترجمة سعد زهران، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (عالم المعرفة، ١٤٠) .

٧- وفي القسم الأخير من الرواية يجري التطرق إلى أسطورة سيزيف اليونانية وإلى صياغاتها في الثقافة الأوروبية الحديثة. فعندما يسأل بليغ زهرة عن «ذلك الذي يروون في الأساطير أنه حكم بأن يدحرج صخرة إلى الأبد» تجيب زهرة بضيق ونزق: «كلنا، ولا أحد، رجل الصخرة! أف! مرّة أخرى هذه الزعبرة اليونانية! في باريس يقتلك الفرنسيون وهم يكررون هذه الأسطورة التافهة! روايات... قصص... أشعار... أفلام... حكايات... متى نحرر أرواحنا من هذه التفاهات؟!»[٥٣]. وهذا الكلام لا ينطوي على نقد للأسطورة وحدها، بل ينطوي على نقد شديد للثقافة الأوروبية العدمية التي استندت إلى التراث الإغريقي: «لا يظهر الروح الحيّ الأبدي إلا لمن يطلبه ويثق أنه منه! أنتم.. ضحية الموات الإغريقي الذي حاول أن يخضع الروح الخالق»[٥٤]. إنه دفاع عن روحانية الشرق وإدانة لمادية أوربا وعدميتها: «كان الأنبياء وكلمة الله في الشرق وحده، ولم يكن من ذلك شيء في أوروبا»[٥٥]. لقد ورد هذا الكلام في الرواية على لسان زهرة في نقد شديد للأسس الثقافية التراثية التي تقوم عليها العدمية الأوروبية الحديثة وتجلياتها الأدبية والفكرية، ولا سيما مؤلفات الأديب الوجودي الفرنسي ألبير كامو. ولا بأس من الإشارة هنا إلى أن «مارسو»، بطل رواية «الغريب» يقتل شخصاً جزائرياً دون تأنيب من ضمير لأنه وجودي عدمي كسيزيف، الذي قام كامو بفلسفة أسطورته[٥٦].

مما تقدم نستخلص أنّ «المؤثرات الأجنبية»، من أدبية وغير أدبية، حاضرة في رواية «فردوس الجنون»، وقد تعامل الكاتب معها بطريقة خلاّقة، فقد اختارها بعناية، وأعاد صياغتها بأسلوبه

٥٣- أحمد يوسف داوود، مرجع سابق، ص ٥٤٥.

٥٤- المرجع نفسه، ص ٥٤٦.

٥٥- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

٥٦- راجع ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ترجمة أنيس زكي حسن، بيروت، مكتبة دار الحياة، ط٢، ١٩٨٣. نفسه: الغريب، ترجمة محمد غطاس، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٧. وثمة ما لا يقلّ عن ست ترجمات عربية لهذه الرواية.

وعلى طريقته، وانتقد بعضها، وأيد البعض الآخر، ووظفها وفقاً لحاجاته الفنية والفكرية، ودمجها بصورة كاملة في نسيج الرواية بحيث تحولّت إلى مكوّن عضوي من مكوناته.

٥-٢- مؤثرات غير أجنبية

إلاّ أنّ رواية «فردوس الجنون» لا تنطوي على مؤثرات أجنبية فحسب، بل تدخل في نسيجها مؤثرات وعلاقات تناصّ غير أجنبية أو وطنية تنتمي إلى مجالات التراث الشعبي والدين والأساطير والأدب والغناء وغيرها. إن حصر تلك المؤثرات جميعها وتحليلها يتجاوزان الإطار المرسوم لهذه الدراسة، ولذا سنكتفي بتناول نماذج مختارة منها.

١- يرد ذكر حكايات ألف ليلة وليلة في مواضع مختلفة من الرواية، أبرزها ذلك الموضع الذي يقول فيه سرحان عن شهرزاد: «تفوه!... قبلت دور العاهرة كي تحظى برضا ذلك السافل شهريار. وهكذا قايضته بذهبه وجواهره مقابل أن تحفظ له ذريته الخسيسة! واللعين فهم لعبتها وقبلها! أكيد بعد حكاياتها صار مزهواً أكثر من الطاووس! سفالة مشتركة!»[٥٧]. لقد اتخذ سرحان موقفاً انتقادياً من شهرزاد، لأن سلوكها قد شجع شهريار على المضي في طغيانه الذكوريّ، وساهم بالتالي في تكريس استعباد بنات جنسها. إنّ هذا الموقف يختلف جذرياً عن الموقف العام من شخصية شهرزاد، وهو موقف الإعجاب بحنكة هذه المرأة وقدرتها على ترويض شهريار وكبح عدوانيته الدموية بوساطة قصّها الأخاذ. إلاّ أن هذا الموقف الانتقادي لا يمنع سرحان من أن يعترف بأن حكايات ألف ليلة وليلة «علمتنا الكثير ولم تكن مجرد لغو»[٥٨].

٢- وتنطوي رواية «فردوس الجنون» على الكثير من حالات التعالق أو التناصّ مع التراث الشعبي العربي، من أمثال وحكم ومأثورات وحكايات وأغانٍ شعبية، كالحزورة الشعبية «طاسة طرنطاسة»، والأهازيج الشعبية «ع الهوارة الهوارة» و«يا ولد يا بن المقرودة» و«مرحبتين ومرحبتين»، وحكايات الجنيات والعفاريت الذين يرسلهم الشيطان لسرقة

٥٧- أحمد يوسف داوود، مرجع سابق، ص ٤٥.

٥٨- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

الظلال . ومن تلك المؤثرات الشعبية قولهم «مثل حمار العرس» ، وهو حمار «لا يأتون به إلى العرس كي يرقص أو يشرب أو يمتع غيره بصوته ومنظره ، إنهم يأتون به ، إما لزقّ الحطب ، أو لنقل الماء! فهل تريد أن تكون حماراً في عرس؟ !»[٥٩] . وتستخدم هذه المأثورات الشعبية إما للتوضيح والتمثيل ، أو لنقد المضمون الاجتماعي والأخلاقي الذي تنطوي عليه تلك المأثورات ، ومن ثم نقد جوانب سلبية في العقلية الشعبية العربية .

٣- ومن المؤثرات التراثية الحاضرة في الرواية القصص الديني ، كقصة النبي سليمان والطفل الذي له أمّان تدعي كلّ منهما حقها فيه : «سيدنا سليمان هو الذي قضى فيها بنفسه ، ونقلوها كثيراً في السينما والمسرح» ، وهذه إشارة إلى مسرحية الكاتب الألماني برتولت بريشت (Bertol Brecht) الشهيرة «دائرة الطباشير القوقازية»[٦٠] . ومن ذلك القصص الديني قصة مدينة (سدوم) الفاجرة ، التي تشبّه مدينة بيروت بها ، وقصة سيدنا نوح والطوفان والسفينة . وفي الرواية لم يجد نوح حمامة تعود إليه بغصن زيتون لأن الحمائم قد أبيدت بقسوة ! «لم أجد غير الغربان لإطلاقها بحثاً عن اليابسة المفقودة»[٦١] ، وفي ذلك إعادة صياغة جذرية لقصة نوح عليه السلام .

٤- من أبرز حالات التناصّ التي تنطوي عليها رواية «فردوس الجنون» تعالقها النصيّ مع أغاني فيروز في مواضع مختلفة . فالمدموزيل روز : «أيام كانت مؤخرتها في بيروت ورأسها في باريز ، باريز النور والعطور والجمال والحرية وما شابه ذلك من زعبرات»[٦٢] ، كانت لا تحب فيروز ولا أغانيها التي «تصرّ دائماً على تذكيرنا بجمال البساطة التي انقرضت . أليست تتهمنا بأننا نحن الذين قتلنا تلك الحياة العتيقة السهلة؟» ولكن روز تعترف فيما بعد بأن فيروز على حق ، «فهي تفضح كلّ شيء حين تصفعنا بروح

٥٩- المرجع نفسه ، ص ٤٨٦ .

٦٠- المرجع نفسه ، ص ٥٧ . راجع أيضاً : برتولت بريخت : دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٣ .

٦١- أحمد يوسف داوود ، مرجع سابق ، ص ٥٢٥ .

٦٢- المرجع نفسه ، ص ٣٦٧ .

الماضي»[٦٣]. فأغاني فيروز قامت بدور كاشف للتمدن البيروتي الزائف الذي تحررت منه روز.

٥- إلا أن أهم حقل من حقول التناص أو التعالق التي تنطوي عليها الرواية هو الدين، وما يرتبط به من كتب مقدسة وأخلاق وشرائع وتصور للكون. ففي تلميح إلى قصة آدم وحواء وطردهما من الجنة يقول فرحان: «في البدء طرد الله آدم من الجنة وتركه ألعوبة في يد الشيطان»[٦٤]. وفي إشارة إلى خلق الكون في ستة أيام يقول بليغ: «ونفضت الأزمنة كلها عن ظهري، وقررت أن الله خلق الخلق في ستّ مغاور وصار لا بدّ من أن يستريح»[٦٥]. ويعبّر الدكتور سليمان عن موقفه من الكتب المقدسة بالقول: «كلّ كتاب مقدس يجب على صاحبه أن يعيد تأليفه وكتابته بواسطة ما في قلبه من الروح الإلهية! من لا يفعل ذلك فسينتصر عليه الشرير لأنه لن يستطيع أن يجد الله في مكان آخر!»[٦٦]. وعن مريم المجدلية التي هداها يسوع المسيح يقول الدكتور: «أظنها كانت خارقة الجمال، وكانت احتجاجاً أنثوياً على كل ما كان حولها من دجل ونفاق. نعم، لا بدّ أنها كانت تجمع ذلك كله في ثيابها المعطّرة، وإلا لماذا يهتم يسوع بها وحدها من بين آلاف النساء هناك؟!»[٦٧]. إن هذا الكلام يرد في الرواية على لسان أستاذ فلسفة سابق، ومترهبن أو متصوّف لاحق، وهو كلام ينطوي على دعوة إلى التعامل مع الكتب المقدسة بطريقة عصرية خلاّقة، وإلى فهم الشخصيات الدينية المقدسة فهماً عصرياً مؤنسناً. ولا تقتصر الإشارات إلى الكتب المقدسة على ما ذكرت، بل تتناثر في أماكن مختلفة من الرواية، كقول (أبو شبك): «يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى جسدك هادئة منسيّة»، وذلك في معارضة للآية الكريمة: «يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية»[٦٨].

٦٣- المرجع نفسه، ص ٣٦٨ و ٣٩٢.

٦٤- المرجع نفسه، ص ٤٦.

٦٥- المرجع نفسه، ص ٦٢.

٦٦- المرجع نفسه، ص ١٥٥.

٦٧- المرجع نفسه، ص ١٥٦.

٦٨- المرجع نفسه، ص ٤٦٥. راجع أيضاً القرآن الكريم، سورة الفجر: ٢٧, ٢٨.

إلاّ أنّ الأهم من هذه المعارضة العابرة هي مناقشة دور رجال الدين في العلاقة بين الجنسين : الرجل والمرأة. فعن قصة آدم وحواء تقول زهرة : «ذلك هو ما فعله آدم وحواء في البدء، لكن يبدو أنهما انشغلا كلياً باللذة، فأساءا تربية قابيل وهابيل أيضاً. هابيل كان متزمتاً، وأعتقد أنه كان متصلب الشخصية»[٦٩]، وهذا كلام ينطوي على نظرة عصرية إلى علاقة آدم بحواء، وعلاقتهما التربوية بولديهما قابيل وهابيل، تلك العلاقة الفاشلة التي أدّت فيما بعد لأن يقتل أحدهما الآخر. ولا تكتفي زهرة بذلك بل تطالب بإعادة النظر في العلاقات الجنسية المعاصرة ودور رجال الدين فيها. ففي النقاش الذي يدور بينها وبين بليغ حول هذه المسألة تتساءل زهرة : «خلق الله البشر وطلب منهم أن يتزوجوا ويتكاثروا ويعمروا الأرض. والبشر وضعوا طقوساً لذلك، واخترعوا لتنفيذها كهنة ومشايخ وأحباراً. أليس الله موجوداً في كلّ مكان؟. ألا يحقّ لاثنين من البشر أن يتزوجا في حضرة الله وحده وبكفالته؟ أم لا بدّ فعلاً من وساطة البشر الآخرين لإطاعة أوامره؟» ويجيب بليغ عن هذا التساؤل : «عندنا لابدّ من شهود»، فتردّ زهرة : «وعندكم في القرآن يقول الله : وكفى بالله شهيداً»[٧٠]. إنها حجة تحاول زهرة بوساطتها أن تنسف الأساس الأخلاقي والعقائدي لعقدة «عار العائلة» التي تكونت في نفس بليغ وتضخمت بصورة عصابية، بعد أن تزوجت أخته مريم من رجل تحبه دون أن تتقيد بالطقوس الدينية المعهودة. ويمتد حوار الرواية مع الدين إلى مسألة خلافية أخرى هي الخمرة. فقد أحلّت المسيحية شربها ورأت أن «جرعة من الخمر تحيي قلب الإنسان»، بينما رأى الإسلام فيها «رجساً من عمل الشيطان». وتتساءل الرواية : «وإذا كانت جرعة من الخمر تحيي قلب الإنسان، فكيف تسلل الشيطان إلى الجرعة كي يجعلها رجساً من عمله فيما بعد، رغم أن الفكرتين قد صدرتا عنك مباشرة يا ربّ؟! الله وحده لا يخطئ.. فكيف حدث أن غيّر رأيه في هذه المسألة؟»[٧١]. وفي الواقع فإنّ الدين ودوره في الحياة العربية المعاصرة يدخلان في صلب الإشكالية التي صيغت في هذه الرواية، ولذلك تكثر الحالات التي تتعالق فيها مع النصوص الدينية. وضمن هذا النوع من التعالق يدخل ما جاء في الرواية عن علاقة المسيحية باليهودية. فسرحان عاجز عن أن يفهم «لماذا كان يجب أن يقوم سيدنا موسى بقتل ذلك المصري

٦٩- أحمد يوسف داوود، مرجع سابق، ص ٢٩١.

٧٠- المرجع نفسه، ص ٢٩٤. راجع أيضاً القرآن الكريم، سورة النساء : ٧٩.

٧١- أحمد يوسف داوود، مرجع سابق، ص ٥٥٠. راجع أيضاً القرآن الكريم، سورة المائدة : ٩٠.

المجهول قبل ابتداء رسالته؟! ثمّ موسى -حسب توراتهم- يقتل المصري تعصباً لليهود الذين لم يطيعوه. بينما سيدنا عيسى يقيم إليعازر من الموت ويحييه»[٧٢]. ومن الملاحظ أنّ الرواية تنطوي على نقد شديد لليهود واليهودية، وذلك على خلفية الاجتياح الإسرائيلي للبنان والدور الإسرائيلي القذر في الحرب الأهلية اللبنانية. وهنا يحقّ لنا أن نتساءل: هل يجوز أن يدفعنا ذلك الدور إلى عدم التمييز بين الصهيونية كحركة استعمارية استيطانية عنصرية وبين اليهودية كدين سماوي توحيدي؟ إلاّ انّ أهم مسألة تصوغها الرواية في حوارها مع الدين هي مسألة تلك الحرب القذرة التي أديرت في لبنان، وليس في لبنان وحده، باسم الدين: «أليس محيّراً أن يفعلوها هم بينما هو يراهم من فوق جلال عرشه ثمّ لا يبدو لي أو لك أنه يحرك حتى إصبعاً من يده الجليلة كي يوقف كلّ هذه المهازل التي صارت موضة في أغلب البلدان؟»[٧٣]. إن سرحان عاتب على الله، لأنه لا يستطيع أن يفهم «معنى أن يسمح، هو الربّ القدوس، لكلّ من يريد التكلم باسمه أن يتكلم على هواه؟! أتراه أمراً طبيعياً أن يعتقد بعض البشر أنهم مسؤولون عن علاقة بعضهم الآخر بالرب، حتى ليعتبرك أحدهم ملحداً إن نقص الشعر في لحيتك شعرة واحدة عما في لحيته؟ أم إن وراء ذلك كله أسراراً وأسراراً من رغبات التسلط والتسلطن، يراها الربّ سبحانه ويرى نتائجها عليّ وعليك، ثم يمهل في الحساب إلى حدّ أنني، أنا البشري العاجز المعذب لا أستطيع إلاّ أن أصرخ وأصيح وأعتب؟»[٧٤]. إنه كلام ذو راهنية شديدة، وذلك في ضوء ما يشهده العالم العربي حالياً من تعصّب ديني يخفي وراءه مصالح سياسية لا علاقة لها بالدين، ويهدر طاقات الأمة العربية في صراعات عقيمة، ويسيء إلى سمعة العرب ومكانتهم في العالم. وما جرى في مصر حديثاً بمناسبة إعادة طبع رواية الكاتب السوري حيدر حيدر «وليمة لأعشاب البحر» خير شاهد على ذلك.

٦- استنتاجات

وعلى أية حالة فإنّ علاقات التناصّ وحالاته في رواية «فردوس الجنون» لا تقتصر على النماذج والأمثلة التي أوردناها، بل هي أوسع من ذلك بكثير، وهي تغطي رقعة كبيرة من تراثنا

٧٢- أحمد يوسف داوود، مرجع سابق، ص ١١٣.

٧٣- المرجع نفسه، ص ١٠٦.

٧٤- المرجع نفسه، ص ١٠٧.

الديني والشعبي والأدبي والتاريخي، مما لا يتسع المجال لعرضه. ولقد تعامل الكاتب في كلّ حالات «التأثير» أو «التناصّ» هذه مع المادة التراثية بطريقة إبداعية خلاقة وانتقادية. فقد أعاد صياغة تلك المؤثرات بلغته وأسلوبه، وأوردها في سياقات جعلتها تخدم أغراضه وحوّلتها إلى مكوّن عضوي من مكونات النسيج العام للرواية. وكان توظيف تلك المؤثرات انتقادياً بالمعنى المزدوج للكلمة: بمعنى نقد المادة التراثية نفسها وما تنطوي عليه تلك المادة وما علق بها على مرّ الأيام من قيم سلبية، وبمعنى نقد الواقع الاجتماعي والسياسي والأخلاقي العربي المعاصر الذي يؤدي فيه ذلك الموروث دوراً سلبياً. والمؤثرات التراثية العربية التي تحفل بها الرواية تساهم، بالصورة التي وظفت بها، في التوصل إلى الهدف الرئيسي للرواية، ألا وهو تطهير وعي الشخصية الرئيسية (بليغ) من القيم والأفكار والمشاعر والمواقف السلبية التي يشكّل التراث المشوّه مصدراً لها، وإعادة اكتشاف الجوهر الحقيقي لذلك التراث الذي غطّته «الزعبرات». وهذه المؤثرات مظهر من مظاهر أصالة الرواية وعمق ارتباطها بتاريخ هذه البلاد وثقافتها. أما المؤثرات الأجنبية فهي تعبير عن انفتاح الرواية على الآخر وعلى الثقافة العالمية. ومن الواضح أنّ المؤثرات الثقافية العربية التي تحملها الرواية في طياتها تكمّل المؤثرات الأجنبية وتتكامل معها وتشترك معها في الوظيفة. وهذا ما يجعل الاكتفاء بدراسة الأخيرة بمعزل عن الأولى بحجة أن دراستها تدخل في مضمار الدراسات الأدبية المقارنة، وعدم دراسة الأولى بحجة أن ذلك من اختصاص نقاد الأدب العربي وليس من اختصاص المقارنين، هو إجراء تعسفي لا يمكن تسويغه منهجياً ومعرفياً ونقدياً، كما رأينا. فالمؤثرات الأجنبية والعربية وجهان متكاملان ومتلازمان لظاهرة واحدة، هي حوار الرواية مع التراث الثقافي، عربياً كان أم أجنبياً. وهذا الحوار حوار إيجابي فاعل وخلاق وانتقادي، وليس مجرد علاقة سلبية أو استقبالية، كما يوحي بذلك مفهوما: «التأثر» و «التلقي»، وليس ظاهرة سكونية، كما يوحي بذلك مفهوم «التناصّ». وهذا الحوار جزء من حوار إبداعي شامل، يمارسه الأديب مع التراث الأدبي والثقافي ومع المجتمع والتاريخ. وعندما ننظر إلى الأدب بهذا المنظور يصبح التمييز بين مؤثرات أجنبية وأخرى عربية أو قومية أمراً مصطنعاً ليس له أي مسوّغ منهجي أو معرفي.

في ضوء ذلك لا بدّ من إعادة النظر في مسألة «المؤثرات الأجنبية» في الرواية السورية، بحيث لا يُنظر إليها كعملية يكون للروائي السوري فيها دور من يقلد الأدباء والمفكرين الأجانب، بل دور من يحاورهم من موقع الندية بطريقة انتقادية خلاّقة. إذا نظرنا إلى المسألة من هذا المنظور،

تزول الحساسيات والمواقف السلبية التي يقفها الروائيون السوريون من موضوع التأثير والتأثر، وتنفتح آفاق رحبة للحوار بين الأدب والنقد. ولكننا نكون بذلك قد تخلّينا عن دراسات التأثير لصالح دراسات أدبية ونقدية أجدى، كدارسات التلقي الإبداعي، ودراسات التناصّ، والنقد الحواري.

وضع المساهمون منجز الرواية السورية الجديدة في مختبر نقدي صارم، واتسمت البحوث والشهادات الروائية بالجدية والعمق من خلال المحاور المطروحة. كما ساهم الحضور النوعي من الجمهور الذي غصّت به قاعة المحاضرات، في إذكاء روح السجال حول موقع هذه الرواية وشرعية وجودها.

خليل صويلح (الوسط، العدد ٢٤٣٦، ٥/٦/ ٢٠٠٠)

تثير الندوات الثمينة التأمل. وقد دفعتني هذه الندوة إلى التساؤل عن الحدود بين اليقين الضروري للإنسان في أي مشروع يكرس له نفسه، وبين البحث الضروري الذي يرقى باليقين؛ وعن العلاقة بين سعة المعرفة وبين التواضع، والعلاقة بين ضيق الثقافة وبين الغرور.

د. ناديا خوست (تشرين، ٥/ ٦/ ٢٠٠٠)

مجموعة الأبحاث التي قُدمت بالأمس وشهادات الكتّاب والروائيين والأبحاث الروائية أيضاً جعلتني أطلّ على طريقة عمل في النقد هي طريقة جادة لا أتابعها في الصحافة. هنا كانت أبحاث نقدية جادة تناولت المنتج الروائي السوري بعمق وأضاءت لي نقاطاً عديدة خاصة في التعامل مع الزمان والمكان.

نعمت خالد (في حديث مع مراسل جريدة الراية القطرية، ٨/ ٦/ ٢٠٠٠)

(الرواية السورية الجديدة في أية أرض تضرب جذورها الثقافية وإلى أي أفق تسعى في تقنياتها الجديدة؟
ما الذي يميّز روائياً عن آخر ضمن الحركة الروائية السورية المعاصرة؟
هذه الأسئلة وسواها حاول أن يجيب عنها روائيون سوريون ونقاد التقوا في ندوة تحت عنوان "الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة في الرواية السورية المعاصرة"، وكانت أقيمت على مدى يومين وتميّزت بحضور نوعي وإقبال لافت، تبعاً لأهمية الطروحات النقدية التي ساهم فيها النقاد العرب والأجانب، إضافة إلى الشهادات التي ساهم فيها أبرز االروائيين السوريين.

فؤاد خشّان (الحياة، ٩/ ٦/ ٢٠٠٠)

. . .) وكان أمراً لافتاً للنظر هو حضور كمي ونوعي من المستمعين المهتمين الذين تابعوا خطوات الندوة صباحاً ومساء في يومي الندوة الطويلين. فكأن الثقافة الجادة ما زالت تمتلك الجاذبية الكافية لاستقطاب الناس من حولها، وكأن الرواية تطلّ على المشهد العام كوسيلة هامة من وسائل التعبير عن ضمير المجتمع وهمومه أو أنها تمتلك مقعداً في قلوب الناس كما يفعل الشعر العظيم.

وليد إخلاصي (الثورة، ٩/ ٦/ ٢٠٠٠)



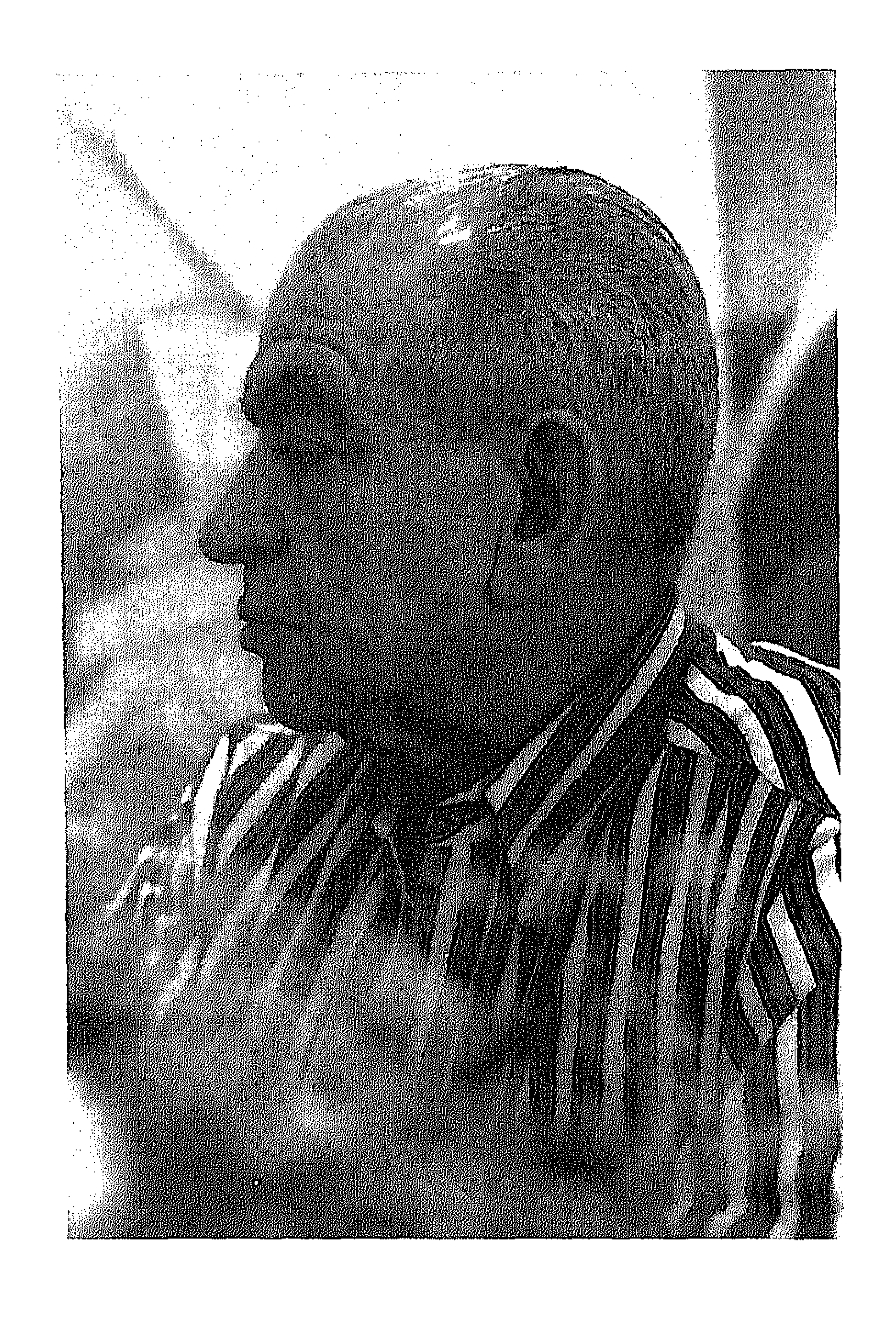
عبد السلام العجيلي وهيدي توليه وبطرس حلاق في ربوع الندوة



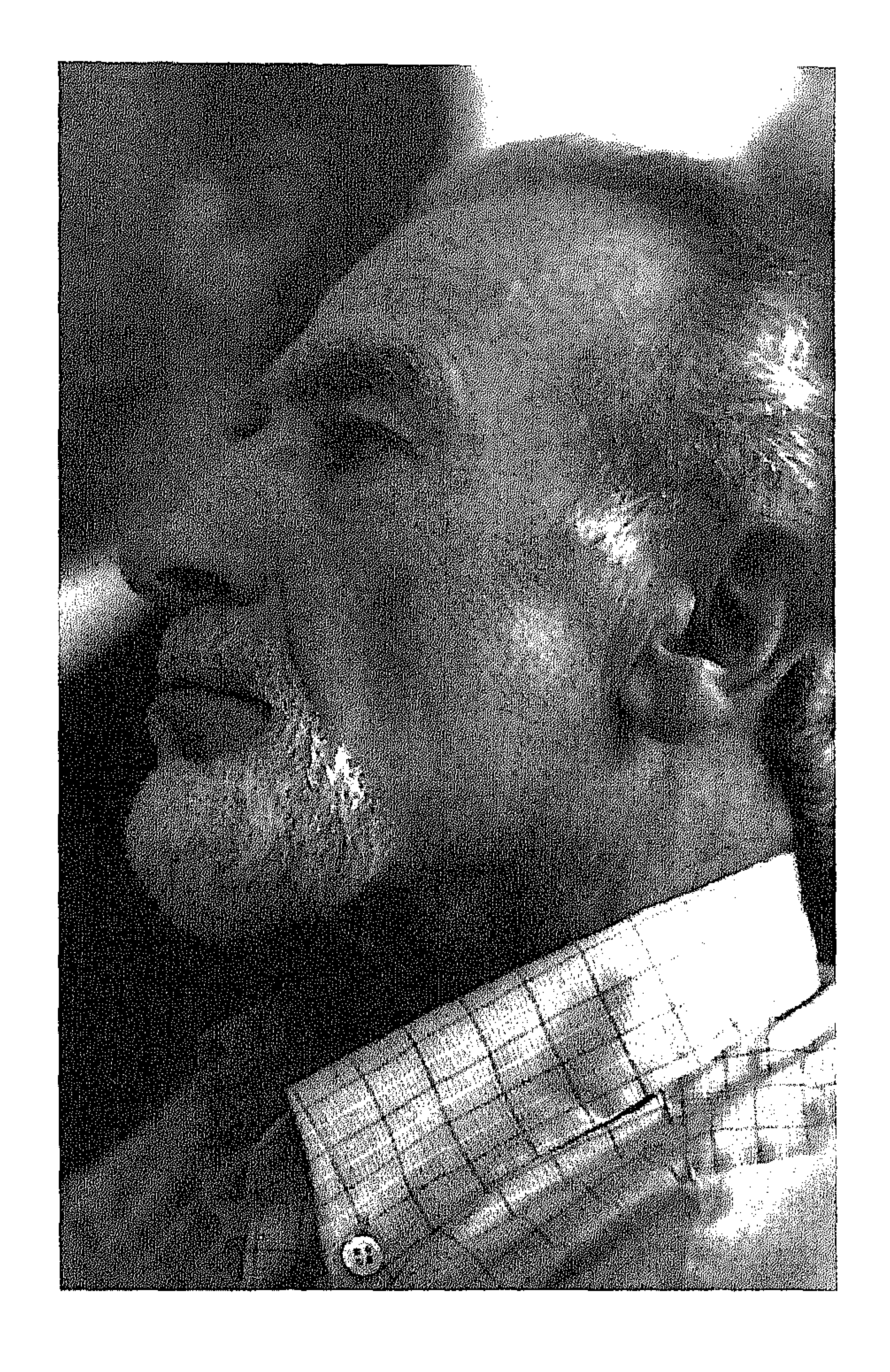
إحدى جلسات الندوة



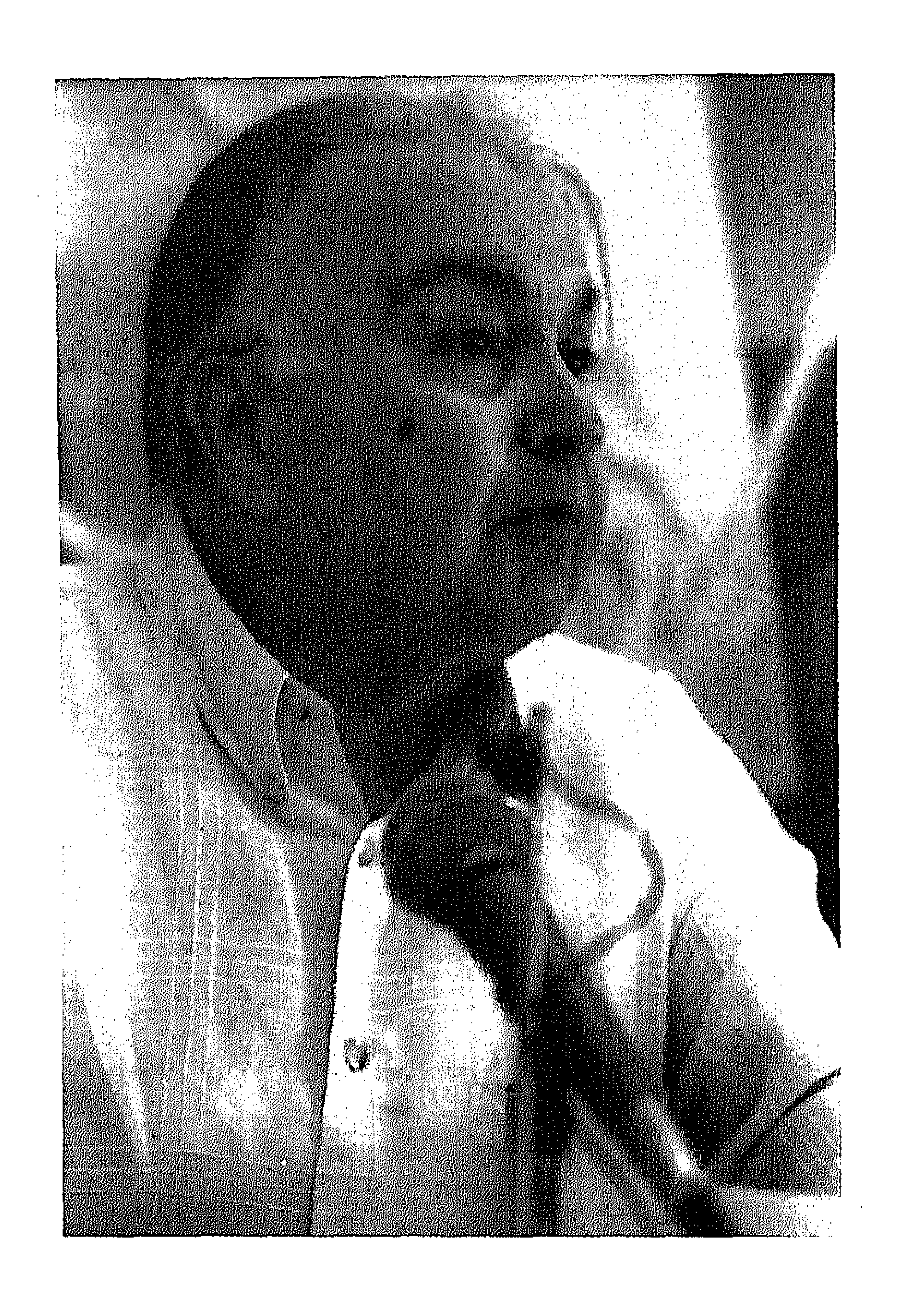
من أجواء الندوة



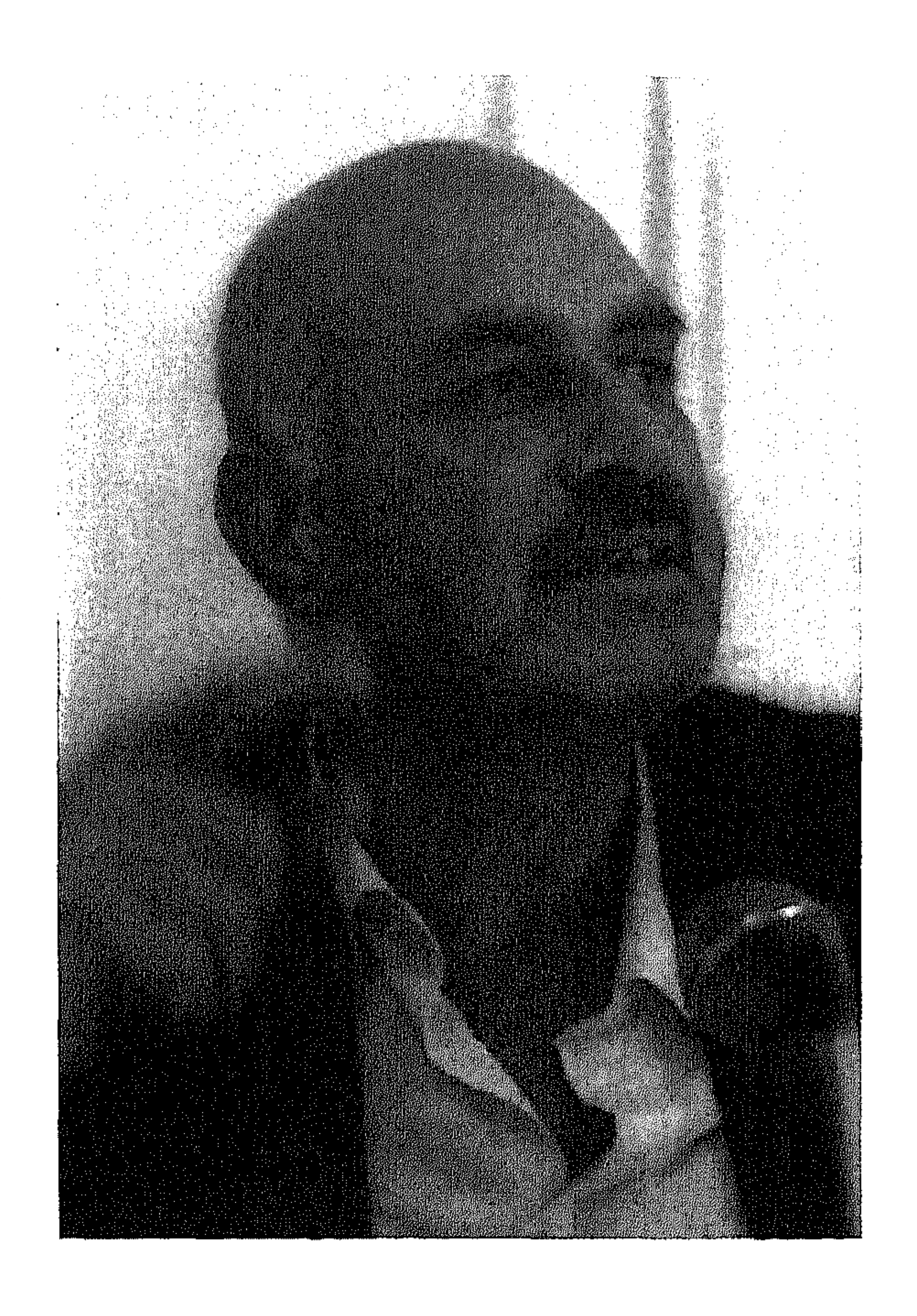
عبد السلام العجيلي يتحدث عن تجربته الروائية



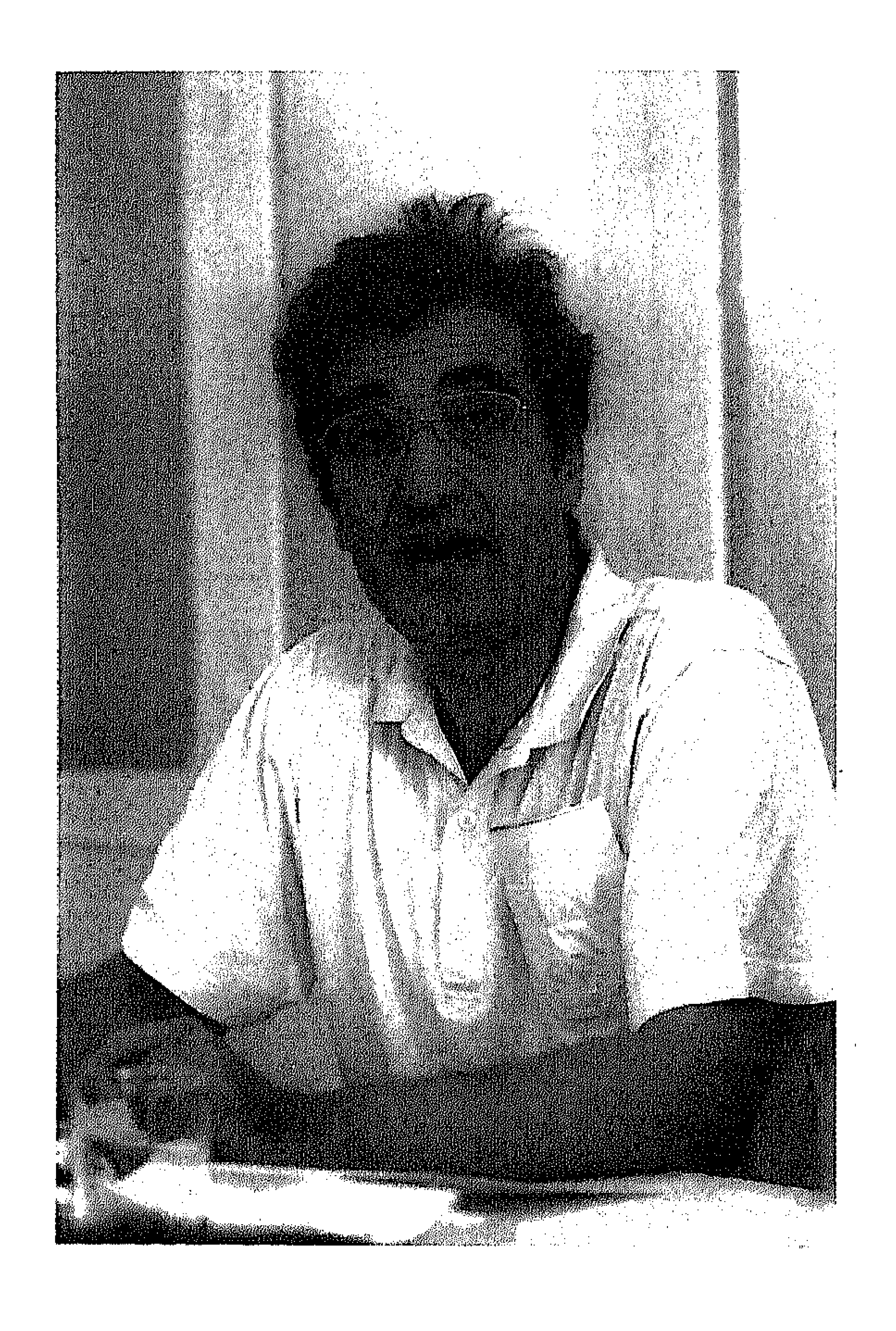
حيدر حيدر في الندوة



وليد إخلاصي ودهشة الروائي



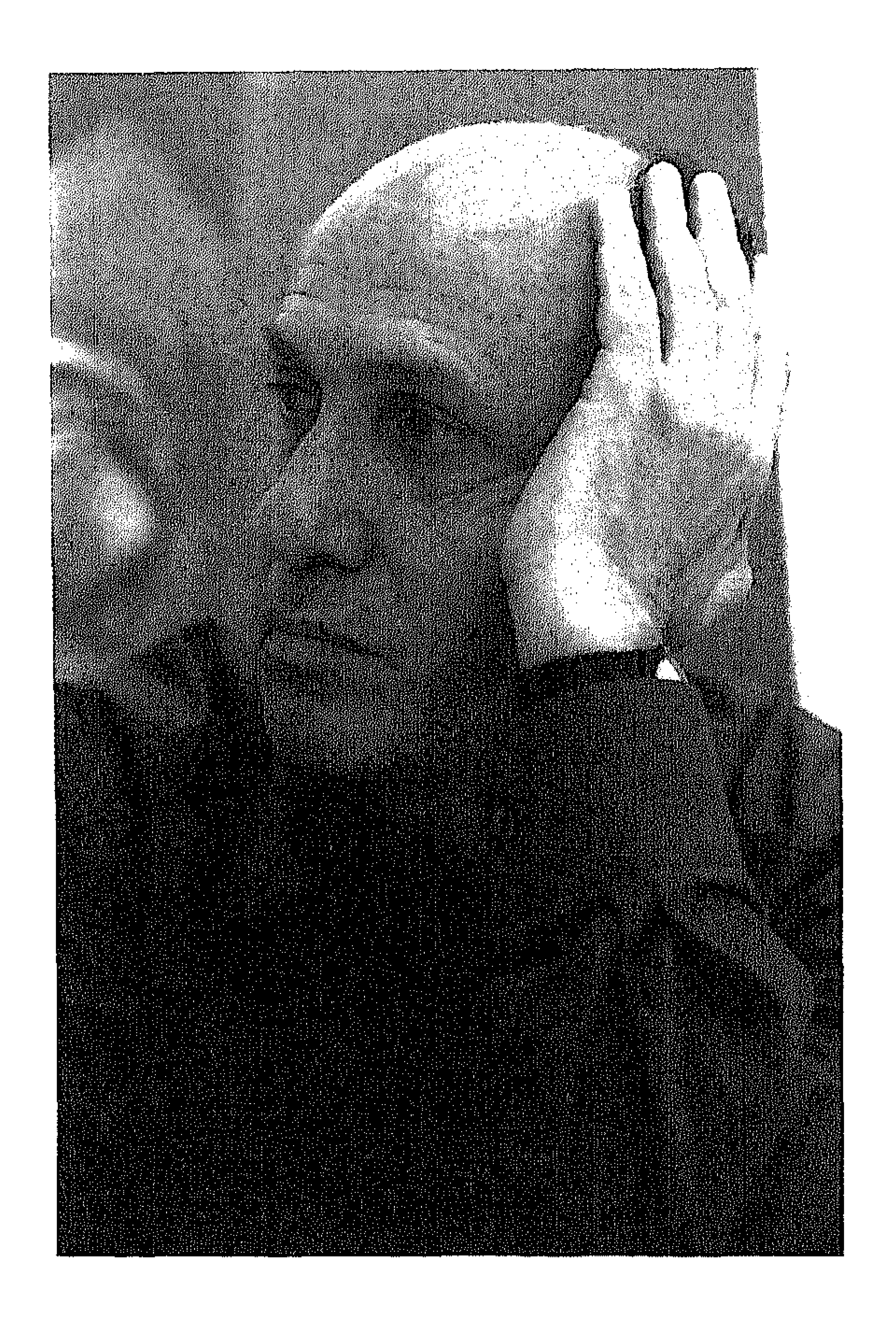
خيري الذهبي يدلي بشهادة روائية



بطرس حلاق يتكلم عن فقهاء الظلام



هيدي توليه تتكلم عن حنا مينه



محمد كامل الخطيب يكشف النقاب عن الثغرات الروائية



الرواية السورية المعاصرة

الجذور الثقافية والتقنيات الر

دمشق - سعاد زاهر

حيدر حيدر «وليمة لاعشاب البحر» في
ندوة الرواية السورية المعاصرة

قبياً على مانشرته بعض الصحف العربية،
ورد في صفحة الاخبار الثقافية في موقع
بجلد على الانترنيت قناة المعلومات العربية
w.w. moheel. com ان اللجنة المنظمة
ة الجذور الثقافية و التقنيات الروائية الجديدة
لرواية السورية المعاصرة التي عقدت في
د الفرنسي للدراسات العربية بدمشق مؤخراً
بعدت رواية «وليمة لاعشاب البحر» للكاتب
ري حيدر حيدر من المناقشة .
ت اللجنة المنظمة للندوة ان رواية وليمة
اب البحر كانت حاضرة في الندوة سواء
ض كاتبها حيدر حيدر الذي حضر الجلسة
رة من الندوة والقى فيها كلمة ٠٠ او من خلال

الورقة التي القاها الدكتور عبد الرزاق
بالبحث رواية «وليمة لاعشاب البحر» .
ان الرواية نوقشت مرات كثيرة اثناء المداخلات في
الندوة .

ندوة ضمت نقاداً وروائيين
الرواية السورية المعاصرة بين الجذور الثقافية والتقـ

دمشق - فؤاد خشان

الرواية السورية الجديدة في اي
ارض تضرب جذورها الثقافية وإلى اي افق
تسعى في تقنياتها الجديدة؟ وما الذي
يميّز روائياً عن آخر ضمن الحركة الروائية

وتناول الباحث فيصل
«الرواية والتاريخ» ايضاً و
رواية «قصر المطر» لممدوح
الزمان الروائي، الذي دار
احدهما ساكن يتجلى
الرواية (كنج) كنموذج لل
وقد وجد فيه قانوناً للثا
لا يخضع لاية تحولات، ب
الحياة والتحول به

ندوة

حان «قتل البطل» والتخلص من سيطرة الصوت الوا

ق - خليل صويلح

ندوة الرواية السورية تختتم أعمالها
وليد إخلاصي: المطلوب يقظة نقدية جديدة

تشرين ٢٨/٥/٢٠٠٠

اختتمت مساء أمس فعاليات ندوة الجذور الثقافية
والتقنيات الروائية في الرواية السورية المعاصرة، التي
استضافها المعهد الفرنسي للدراسات العربية في دمشق.
وشهدت الندوة التي اقيمت على مدى يومين اقبالاً لافتاً
نظراً لأهمية الطروحات النقدية التي ساهم فيها المشاركون
من الروائيين والنقاد العرب والفرنسيين.
إذ لأول مرة يناقش واقع الرواية السورية بهذا الشكل
الشمولي والعميق، خاصة بحضور أبرز الروائيين
السوريين الذين قدموا شهادات عن تجاربهم الروائية وهم:
عبد السلام العجيلي، وليد اخلاصي، خيري الذهبي، نبيل سليمان، ممدوح عزام، فواز حداد،
وقال وليد اخلاصي في شهادته الروائية: «إن الروائي هو ارتسام

Extraits de presse sur le colloque
"Racines culturelles et rénovation des techniques narratives dans le roman syrien contemporain"

Les études sur les influences au sens comparatiste du terme ont par ailleurs créé une barrière artificielle entre influences étrangères et influences locales et nationales. Or, aux yeux de 'A. 'Abūd, elles sont, toutes, des aspects du dialogue que le roman syrien entretient avec l'héritage à la fois mondial et national, du dialogue du Soi avec l'Autre. Dans cette relation dialogique, l'héritage est intégré de manière critique et créatrice selon les besoins du romancier syrien. Il n'existe donc aucune raison méthodologique ou scientifique pour couper l'étude des influences étrangères de celle des influences locales et nationales.

De manière à démontrer l'exactitude de ce qu'il avance, 'A. 'Abūd étudie les influences étrangères et nationales dans le roman *Firdaws al-ǧunūn* de A.Y. Da'ūd qui a été publié par l'Union des Écrivains en 1996. Il démontre concrètement que ce romancier traite l'héritage intellectuel et littéraire arabe et étranger de manière créatrice, en adoptant à son égard une attitude critique et en s'en servant pour critiquer les conditions sociales, culturelles et morales dominantes. Il en fait ainsi l'une des composantes organiques - artistiques et intellectuelles - de son roman, et ce à travers un dialogue créateur, riche et ouvert avec l'héritage intellectuel, populaire, religieux et littéraire.

A la lumière de ce résultat, 'A. 'Abūd conclut qu'il est nécessaire de revoir le problème des influences étrangères dans le roman syrien, en le séparant de celui du plagiat et en le plaçant dans le cadre du dialogue arabe et syrien avec l'héritage intellectuel et artistique mondial, du dialogue du Soi avec l'Autre. Alors seulement ce type d'études acquerra de nouvelles significations et participera au dialogue entre les cultures.

LE PROBLÈME DES INFLUENCES ÉTRANGÈRES DANS LE ROMAN SYRIEN
LE ROMAN *FIRDAWS AL-ĞUNŪN* EN GUISE D'EXEMPLE

Abdouh ABBOUD
['Abduh 'ABBŪD]

Critiques et chercheurs sont d'accord pour dire que les influences artistiques et intellectuelles étrangères ont joué un rôle important dans le développement du roman arabe syrien. Ce problème a fait l'objet de diverses études littéraires dont H. al-Ḫaṭīb est le précurseur. Dans son célèbre ouvrage "*Les influences étrangères dans la prose littéraire syrienne : voies et formes*", ce comparatiste étudie les influences étrangères dans les romans de M. Ṣafadī, Ğ. Sālim et Ṣ. Ismā'īl en appliquant une méthode en trois volets : il émet l'hypothèse qu'il y a influence étrangère, puis procède, sur la base de cette hypothèse, à des jugements de valeurs sévères sur les romans en cause, enfin, atténue ces jugements critiques pour des raisons tactiques.

La méthode qui a ainsi été appliquée aux études sur les influences a conduit les romanciers syriens à fuir toute discussion sur ce problème, convaincus qu'ils étaient que reconnaître les influences étrangères sur leurs romans impliquait une authenticité moindre et portait préjudice à leurs efforts et réalisations de créateurs.

Le critique M. K. al-Ḫaṭīb, de son côté, a essayé de placer le développement du roman arabe (et syrien) dans un contexte historique général, celui de l'assimilation, par la société arabe, de la civilisation occidentale. Quant à 'A. A. Abū Hīf, il a minimisé l'importance des influences étrangères et mis en relief le rôle de l'héritage narratif arabe dans le développement du roman arabe (et syrien).

Les efforts critiques déployés dans ce domaine ont ainsi mis en évidence un problème de méthode : celui de la définition du concept d'"influence étrangère" et celui du lien que ces études sur les influences entretiennent avec un nouveau type d'études littéraires : celles sur l'intertextualité et l'inter-relation entre les textes. Le critique algérien, R. Būš'īr demeure, quant à lui, attaché aux études sur les influences, mais reproche à celles sur l'intertextualité d'ignorer le phénomène du plagiat.

LES SIGNES DU PATRIMOINE CHEZ FAYṢAL ḪARTAŠ DANS SON ROMAN « LES CIMETIÈRES DES ÉTRANGERS »

Katia ZAKHARIA
[Kātiā ZAḪARIYYĀ]

Sous le titre « Les racines culturelles dans le roman de Fayṣal Ḫartaš, *Le Cimetière des Étrangers (Turāb al-Ġurabā')* », Kātiā Zaḫariyyā essaie de rendre compte de la lecture que peut faire une médiéviste d'un roman actuel, en étudiant notamment la permanence dans le roman analysé de procédés d'écriture ou de thèmes déjà présents dans la prose ancienne.

Cette permanence n'est pas à mettre au rang d'une simple répétition. Si on trouve dans le roman de F. Ḫartaš une même manière que chez les auteurs qui l'ont précédé dans le passé lointain, de présenter le discours transmis, de mêler prose et citations poétiques, d'emprunter des segments au texte coranique, d'utiliser la forme comme élément de signification, il n'en demeure pas moins qu'il en fait un usage qui lui est propre.

Le roman est principalement construit sur une série de dualités mises au service de son objectif : faire vivre dans la fiction la fin de l'Empire Ottoman dans la ville d'Alep, à travers l'évocation de quelques figures historiques réinvesties dans la fiction au côté de personnages nés de l'imagination de l'auteur.

Ce jeu de glissement entre l'histoire et la fiction narrative est d'ailleurs embrouillé à dessein puisque les personnages du roman à vocation réaliste, particulièrement le dénommé 'Abduh, se voient transformés par la fiction au rang de fiction...

L'un des aspects les plus marquants du roman tient à l'évocation de la violence multiforme, par laquelle le lecteur est confronté à toutes les formes que peut prendre l'arbitraire, à tous les niveaux de la vie sociale et familiale.

Le roman de Fayṣal Ḫartaš permet également au lecteur de mesurer l'importance culturelle de la fiction. Si cette dernière est le produit d'un travail d'écriture qui n'est pas forcément délibérément orienté et finalisé, elle peut être parfois la seule voie d'accès du lecteur à une expérience vécue par d'autres et qui lui est étrangère.

Ceci ressort, plus particulièrement, dans la description qu'al-'Uǧaylī fait de la relation entre Anwar et Šahnāz : celle-ci, révoltée contre sa condition de femme négligée par son mari souvent absent, prend à tous les niveaux l'initiative de cette relation extra-conjugale. De son côté, Anwar la fuit, choqué qu'il est par le comportement de cette femme qu'il interprète comme une déchéance morale.

Eric Gautier conclut qu'al-'Uǧaylī présente dans ce roman son point de vue sur la culture et la société en voie de transformation, cherchant ainsi son chemin entre son passé et son présent.

LA RELATION DU ROMANCIER AVEC SES RACINES CULTURELLES DANS LE ROMAN « ARḌ AL-SIYYĀD » DE ʻABD AL-SALĀM AL-ʻUǦAYLĪ

Eric GAUTIER

Après avoir expliqué les raisons de son choix - le texte traité met en relief l'aspect bédouin de la culture syrienne - et donné un bref résumé du roman, Eric Gautier se penche, dans un premier temps, sur les racines culturelles de l'auteur qui, en raison de ses origines, puise, pour ses textes, à la fois dans les traditions locales et bédouines et dans la culture arabe.

Il passe ensuite à l'analyse du roman. Il met d'abord en relief la résistance de la terre elle-même à la modernisation : les plantes importées de la Forêt Noire et du Japon y périssent, le système d'irrigation se trouve détruit.

Quant aux habitants de souche - les Siyyād - qui appartiennent à une confrérie ṣūfī dont la généalogie remonte à ʻAlī b. Abī Ṭālib et dont les terres ont été confisquées par l'état, ils se demandent ce qu'il reste de leur ancienne gloire : après avoir été les maîtres, ils sont devenus des citoyens de seconde zone. Par ailleurs, le romancier met l'accent sur leurs racines bédouines, en décrivant notamment leurs pratiques religieuses et les soirées données par les chanteuses nomades.

On constate la même valorisation du passé dans les descriptions de la ville d'Alep lesquelles prennent, par endroits, des accents nostalgiques : sont mis en avant les lieux historiques des quartiers anciens, la vie culturelle traditionnelle alors que la transformation des anciens pâturages pour chevaux de race en manufactures de savon d'Alep est regrettée.

Le texte insiste ainsi sur le double aspect de la personnalité arabe : d'une part, sur son enracinement et, de l'autre, sur les menaces que le monde moderne fait peser sur celui-ci. Les éléments du *turāṯ* décrits dans le roman ne constituent donc pas un simple décor, mais servent à montrer que les valeurs du passé refluent sous l'influence des transformations qui les frappent. La personnalité arabe apparaît ainsi comme égarée entre passé et présent, comme inadaptée à son présent et au milieu ambiant.

LES HÉROS DE ḤANNĀ MĪNEH ET LA FEMME

Heidi TOELLE

En se basant sur les romans de Ḥannā Mīneh et, plus particulièrement, sur ceux qui ont été publiés entre 1954 et 1974, Heidi Toëlle essaie de montrer que l'éthique de comportement des héros est fondée sur ce que l'auteur lui-même appelle la *ruǧūla* ou la *murū'a*, un concept qui remonte loin dans l'histoire de la civilisation arabe, qu'elle soit musulmane ou chrétienne. Bien que le contenu de ce concept ait varié avec les époques historiques et les milieux sociaux qui l'ont adopté comme modèle de comportement, il contient un noyau stable où figurent, parmi d'autres qualités morales, la valorisation positive du fort et la dévalorisation du faible, la femme apparaissant comme le faible par excellence.

Cette éthique conduit les héros à mésestimer la femme et à se comporter à son égard de manière traditionnelle : la femme est alors soit une image désincarnée qui ne prend jamais corps, soit un corps sans âme, un objet sexuel, dont l'homme dispose à sa guise.

Cependant cet aspect négatif de la relation entre l'homme et la femme dans les romans de Ḥannā Mīneh se trouve atténué, d'une part, par la valorisation positive de certains types de femmes que la société traditionnelle a tendance à mépriser et, d'autre part, par la transgression des règles sévères qui y régissent les relations sexuelles. C'est cette tolérance qui confère peut-être aux héros de Ḥannā Mīneh une nuance de modernité.

« QAṢR AL-MAṬAR » ENTRE RÉALITÉ ET IMAGINAIRE

Qasim MOUQDAD
[Qāsim MUQDĀD]

Dès l'abord, Qāsim Muqdād annonce qu'il souhaiterait jeter quelque lumière sur un problème à la fois ancien et nouveau, à savoir celui de la relation entre le texte romanesque qui relève de l'imaginaire et la réalité, que le roman a pour fonction de simuler. Il convient donc, en premier lieu, de définir avec précision les deux concepts en cause, à commencer par celui de "réalité" dont la définition est loin d'être simple, car l'imaginaire lui-même fait, d'une certaine manière, partie de cette réalité en ce sens qu'il est lié à l'expérience que nous vivons dans la réalité du monde qui nous entoure. La réalité, elle, se laisse définir comme un être-là (*wuǧūd*) empirique, tangible et susceptible d'être vécu.

Quant au roman, il est, certes, un produit tangible qui a pour origine un producteur, lui aussi, tangible dont il est possible de vérifier concrètement l'être-là dans un temps et un lieu donnés ; mais il n'en va plus de même des personnages, des lieux et des temps d'un roman. Cela est vrai, y compris, pour le roman dit "réaliste". Les personnages romanesques sont des êtres en papier dont l'être-là n'est pas tangible et ne saurait donc être vérifié concrètement et qui, pour exister, ont besoin d'un intermédiaire : de l'auteur et du lecteur. Ce sont ensuite des êtres qui n'existent que grâce au langage et à travers lui. Enfin, le roman n'est jamais une simple reproduction de la réalité, il la contredit, voire la dépasse souvent, en comble les lacunes ou en éclaire des facettes. Enfin, en sa qualité de structure linguistique et littéraire, le roman exprime une conscience et un système de pensées et crée, de ce fait, de nouveaux mondes.

Pour illustrer ses propos, Qāsim Muqdād s'appuie ensuite sur quelques exemples tirés de *Qaṣr al-maṭar* de M. ʻAzzām. Il analyse, sous le rapport réalité/imaginaire et en s'inspirant d'une approche structuraliste successivement le titre du roman, la métempsycose dont l'idée parcourt le roman, un certain nombre de passages, le nom de l'un des héros du roman qui est justement Muqdād, mais qui n'a rien à voir avec la famille du chercheur, ainsi que la succession des événements, basés sur le rapport cause/effet. Il conclut que le roman de M. ʻAzzām crée un monde romanesque imaginaire qui s'insurge contre une réalité stérile, stérilité dont la faute - si faute il y a - revient à la réalité et non à l'imaginaire.

arabe se noie dans les détails de la vie quotidienne, sans réussir à réunir ces détails en une vision d'ensemble et à créer ainsi un monde romanesque qui tienne debout. Ce défaut est-il dû à la minceur du fond culturel et intellectuel du romancier arabe ou au fait que la pensée arabe n'a pas réussi à présenter une vision cohérente de la réalité arabe et de la condition humaine ? Ou bien, se demande M.K. al-Ḫaṭīb, a-t-il tort de voir les choses ainsi ?

Le cinquième et dernier problème, conséquence des trois précédents, est l'intervention directe du politique dans le roman. Tout se passe comme si l'écrivain n'était pas certain que le roman, en tant que structure artistique, était capable de dire son mot. Beaucoup de romans arabes ressemblent ainsi à des tracts. Si se préoccuper d'histoire est en soi positif, la faiblesse intellectuelle, le fait de chercher à imposer sa voix ou celle de son parti produisent des romans pauvres qui résultent d'une méconnaissance du lien entre littérature et politique.

Il ne s'agit pas là d'accusations, conclut M.K. al-Ḫaṭīb, mais de la tentative de décrire les problèmes dont souffre le roman arabe de manière à provoquer une prise de conscience et contribuer de la sorte à la recherche de solutions.

QUELQUES PROBLÈMES DU ROMAN ARABE

Mouhammad Kamil AL-KHATIB
[Muḥammad Kāmil AL-ḪAṬĪB]

Affirmant d'emblée qu'il existe peu de bons romans arabes, par comparaison au roman latino-américain et africain, M.K. al-Ḫaṭīb en voit la raison dans les différences culturelles qui affectent ces trois régions du monde, différences qu'il énumère succinctement.

La prédominance de la poésie, des livres religieux, de l'écriture officielle (*dīwāniyya*) et de la langue classique ainsi que le retard pris dans l'évolution sociale engendrent, selon lui, les problèmes propres au roman arabe dont il se propose d'aborder les cinq les plus importants.

Le premier de ces problèmes est celui de la diglossie : la langue officielle, celle des milieux dirigeants et cultivés, s'est ainsi éloignée de plus en plus de la langue de la vie quotidienne et de celle de la littérature populaire. Ce problème trouvera sa solution dans la pratique littéraire, même si l'influence de la langue officielle se fait toujours sentir, y compris dans le dialogue, reflétant ainsi la persistance des traditions dans la société.

Le deuxième problème et celui de l'univocité. Le roman est un "art démocratique" qui se caractérise par la plurivocité et la diversité des opinions, alors que le roman arabe ne donne à lire qu'une seule voix - celle de l'auteur. M.K. al-Ḫaṭīb se demande si la raison en est l'absence de démocratie dans la société arabe.

Le troisième problème est constitué par une forme d'autocentrisme : en effet, la plupart des personnages romanesques sont pris dans la vie de l'auteur et leur ressemblance avec les personnages réels est telle que certains lecteurs les reconnaissent. Il s'agit là d'un manque d'imagination qui a pour résultat une simple reproduction du réel, laquelle reste à la surface des choses, sans en pénétrer le fond. Le roman arabe demeure ainsi prisonnier du biographique, voire de l'autbiographique. S'agit-il là d'une maladie infantile, d'une forme de narcissisme ou cela est-il dû aux difficultés de la vie ?

Le quatrième problème réside dans la quasi-absence d'une vision du monde, d'une philosophie de l'homme, du temps, de l'univers. Le romancier

L'ÉCRITURE : LA CONSCIENCE ET LA MÉMOIRE DU CORPS

Boutros HALLAQ
[Buṭrus ḤALLĀQ]

L'œuvre romanesque de Salīm Barakāt vient bousculer le débat en cours entre romanciers syriens qui s'articule autour de trois problématiques : le rapport du roman au réel (le réalisme), à la poésie (le lyrisme) et à l'histoire (l'idéologie).

S'inscrivant dans la suite logique de ses recueils poétiques, son premier roman, *Fuqahā' al-Ẓalām* (traduit en français sous le titre de *Les Seigneurs de la nuit*), inaugure une série de romans qui investissent le réel, l'histoire et le poétique dans une œuvre à visée cognitive, qui ne cesse d'interroger son monde d'enfance : le milieu kurde du nord de la Syrie. Pour y parvenir, il a recours au fantastique, un fantastique spécifique, qui ne cadre pas forcément avec le fantastique occidental.

Passant sans cesse du vraisemblable au fantastique et inversement, il crée un univers - paradoxalement - plus vrai que nature, le fantastique ne faisant que démultiplier la puissance d'évocation du vraisemblable. Il fait ressortir, de façon prégnante, les grands traits de ce monde : la violence instaurée comme mode culturel qui ne fait que reproduire la nature, le système patriarcal qui fait des générations successives une copie fidèle du même et la modernité qui se trouve happée par l'archaïque et se met à son service.

Malgré quelques failles de taille (un lexique trop recherché et parfois archaïque, un style livresque et répétitif), ce roman marque une rupture dans le roman syrien moderne, obsédé par l'idéologique et habité par la recherche d'une réalité qui, sans cesse, se dérobe. Grâce à son enracinement dans un lieu particulier, dont il explore le génie avec un acharnement charnel et jouissif ; grâce aussi à une distanciation qui lui permet de faire une analyse fine des mécanismes de la société ; et grâce enfin à une technique originale qui allie le fantastique au quotidien le plus banal, il parvient à créer à partir de ce "Nord" syrien un vrai mythe ; il élève ainsi le particulier au rang de l'universel. Son œuvre modifiera, à coup sûr, la démarche trop "intellectuelle" des romanciers syriens

problèmes politiques et sociaux de son pays et de maintenir des liens et des échanges réguliers avec les gens dont les propos, les opinions, les modes de vie, les difficultés, etc., peuvent servir de terreau à la création littéraire, tournée vers le futur. Ainsi, le romancier, qu'il le veuille ou non, est d'une manière ou d'une autre politisé au service des personnages de ses romans.

LE ROMANCIER ET LA POLITIQUE

Faysal KHARTACH
[Fayṣal Ḫartaš]

Sous le titre « Le Roman et la Politique », Fayṣal Ḫartaš s'interroge sur la manière dont un romancier traite (ou peut traiter) de la dimension politique dans ses ouvrages. Après avoir marqué la différence qui sépare le romancier de l'historien, et la fiction de la réalité factuelle, il examine la question posée par le biais d'un témoignage : le sien et celui de sa génération « enchaînée à la politique ». A la fois acteur et observateur des données qu'il aborde, Fayṣal Ḫartaš retrace dans une première partie, sombre et douloureuse, les principaux événements qui, à partir de 1948, ne laissent pas aux intellectuels de cette génération la possibilité de se désintéresser de la politique. Il montre comment la politisation s'impose à eux davantage qu'ils ne la choisissent. Il parle à cet égard de « faire son métier d'une politique vouée à l'échec ». Le texte conduit le lecteur d'une défaite à l'autre, soulignant discrètement mais fermement l'amertume humiliée qu'elles véhiculent, de sorte que l'on voit surgir dans le récit, de façon comme naturelle, la « fuite » dans l'écriture, par laquelle Fayṣal Ḫartaš indique qu'il s'est éloigné de l'activité politique, tout en restant dans le politique par le choix des sujets qu'il traite ou par les réactions qu'ils suscitent, notamment la coercition de la censure.

Dans cette première partie, l'auteur est confronté à une double impuissance : ne détenant pas les cartes qui lui permettraient d'agir sur la politique internationale et les intérêts des grandes nations, il se tourne vers le roman pour constater qu'il n'a pas davantage les armes ou les arguments qui pourraient fléchir le censeur.

La seconde partie, plus brève, est plus optimiste. L'image du Proche-Orient, depuis des siècles multiculturel et pluriethnique, où les groupes coexistent, sans que l'on y parle d'intégration ni d'assimilation, sert de support à l'expérience du romancier. Fayṣal Ḫartaš montre les liens qui existent entre ses divers romans et son intérêt pour ces différents groupes. Cela le mène à conclure sur la nécessité pour le romancier de connaître les

LA FORME ROMANESQUE : DES RACINES VERS L'EXPÉRIMENTATION

Nabil SOULAYMAN
[Nabīl SULAYMĀN]

Dans un article ayant pour titre « La Forme romanesque : quel est le secret de cet enchantement ? », Nabīl Sulaymān s'interroge sur les racines dans lesquelles puise sa propre écriture.

La première source qu'il mentionne est celle de la littérature populaire de langue arabe, orale ou écrite, avec notamment l'importance qu'elle accorde au thème du voyage et du déplacement. Ce thème du voyage, exil, diaspora, voyage du centre vers la périphérie, exode rural, etc., marque plusieurs de ses ouvrages. La littérature populaire lui apporte également une conception du style autre que celle qu'il a apprise durant ses études universitaires, à partir de la littérature canonique.

La seconde source, ce sont les romans composés hors du domaine arabe qu'il a pu lire. Il découvrira notamment grâce à eux la complexité de la polyphonie, de la pluriglossie, de la temporalité, qu'il mettra en application dans ses propres écrits, bien avant d'en entendre parler chez les critiques littéraires.

Troisième source, la nature, qu'il considère comme une racine culturelle. L'élément aquatique, surtout ; à la fois symbole de continuité ou de recommencement, et réalité concrète autour de laquelle se joue, dans le Proche-Orient, une guerre à venir.

Dans sa conclusion, Nabīl Sulaymān tient à souligner que les éléments qu'il a évoqués ne sont pas venus à bout du secret de l'enchantement que constitue la forme romanesque. Néanmoins, deux remarques finales s'imposent à lui : le sens du radical arabe *rawā* dont dérive le substantif *riwāya* (roman), qui réfère au flux des eaux, à leur transport et à la satiété. La dernière remarque, que l'auteur considère comme plus importante, est qu'il faudrait selon lui faire cesser le vain débat concernant les origines du roman arabe, son emprunt à d'autres cultures : « le roman n'est pas la propriété d'une culture particulière. [...] c'est un art qui ne cesse de se transformer avec anarchie et organisation, appelant à l'aventure et à l'expérimentation, pour se régénérer d'une forme dans une autre, sans fin ni parachèvement ».

Pour autant, conclut Walīd Iḫlāṣī, l'objectif de l'auteur n'est pas de transmettre volontairement une forme sous le prétexte qu'elle serait novatrice, ou à l'inverse traditionnelle. Si le succès d'un roman dépend des récepteurs, marqués eux aussi par les racines de la culture, écrire est ce «laboratoire intérieur expérimental qui est un vide qui se remplit par le travail créateur ».

LE ROMANCIER VA PLUS LOIN QUE LE CONTEUR PUBLIC

Walid IKHLASI
[Walīd IḪLĀṢĪ]

Sous le titre de « Les racines culturelles et les nouvelles techniques romanesques dans le roman syrien contemporain (témoignage personnel sur le roman) », Walīd Ikhlāṣī essaie, à partir de son expérience personnelle, de repérer et de présenter les différentes sources auxquelles puise le romancier.

Empruntant ses métaphores à la physique, à la chimie ou à la métaphysique, il montre d'abord comment le roman s'apparente au récit des conteurs populaires et comment le romanicer peut être considéré comme l'aboutissement de ces conteurs.

Insistant sur l'observation comme source de la matière première à laquelle le romancier puise, Walīd Iḫlāṣī raconte comment il a été marqué, pour commencer, par les supersitions et croyances qui l'entouraient et qui, dans son enfance, ont exercé leur empriser sur son imagination

Vient ensuite l'histoire immédiate, le calendrier des événements, guerre mondiale, coups d'état militaires, création de l'état d'Israël, proclamation de la République Arabe Unie, guerre de juin 1967, invasion du Liban par Israël, guerre du Golfe, etc. Réflexion sur la liberté, prises et crises de conscience, etc., jouent un rôle efficace et permanent dans la création romanesque.

Le patrimoine religieux, avec ce qu'il draine de dimension magique, surnaturelle et de questions qui suscitent la raison apporte, lui aussi, sa contribution au travail du romancier. Il est complété par les nombreuses légendes et récits mythiques remarquablement variés et riches dans cette région du monde, qui frappent les esprits et la pensée, et qui marquent le style.

Les échanges culturels et la découverte des productions d'autres cultures élargissent les horizons du romancier et enrichissent sa propre relation à ses textes.

LE TEMPS DANS LE ROMAN SYRIEN DE LA FIN DU SIÈCLE

Hassan ABBAS
[Ḥassān ʿABBĀS]

Cette intervention voudrait étudier le temps comme élément narratif dans le roman fantastique « *J'ai tracé une ligne dans les sables* » ; de Hānī al-Rāhib (1939-2000). Ce roman est paru juste avant la mort de l'auteur.

En arrière-plan se posait la question de savoir s'il y avait une relation entre les nouveaux aspects (télescopage des époques, ubiquité et omnitemporalité...) qui prend la notion du temps en cette fin du XX[e] siècle et l'économie de la narration chez ce remancier syrien.

Pour y répondre, nous avons examiné les trois niveaux de temporalité à partir desquels on peut analyser un récit : temps du récit, temps du discours et temps du texte. Le jeu entre les deux premiers niveaux internes au texte présente cinq traits caractéristiques :

1- L'importance des ellipses, inévitables, étant donné la longueur de la période (442-1999) dans laquelle se situe le récit.

2- l'opposition entre la rapidité de celui-ci dans la première partie du roman et sa lenteur relative dans la seconde.

3- La synchronie.

4- La "pluritemporalité" c'est-à-dire la possibilité d'être présent en plusieurs temps à la fois.

5- Le télescopage des instants et des époques.

Après quoi nous avons cherché s'il y avait un lien entre les caractéristiques relevées et le temps réel, historique, dans lequel le texte s'est inséré, et il nous a semblé qu'il y avait de nombreux traits communs entre elles et la conception du temps à l'heure du développement des télécommunications et du progrès de la microbiologie.

Ainsi, consciemment ou non, la narration chez Hānī al-Rāhib, s'accorde à cette conception nouvelle du temps. A ce titre, son roman apparaît comme le roman de la fin du siècle.

Le style de Ḥannā Mīneh prouve que cette hypothèse n'est pas tout à fait exacte et donne une place importante aux figures de ressemblances (comparaisons, métaphores ...). L'étude de ces figures illustre le caractère sensoriel de l'image. Mīneh exploite le symbole religieux dans son écriture. Bien qu'il exprime merveilleusement les sensations profondes et intenses du narrateur, ce symbole reste toutefois référentiel dans la mesure où il est sollicité et non recréé.

3- La description dépasse sa fonction de représenter le réel pour être une fin en elle-même. Par le pouvoir des mots Ḥannā Mīneh en fait une écriture débordante de lyrisme et de poéticité.

L'étude de tous ces éléments et de leurs effets dans le texte met en évidence l'extrême maniabilité de la langue sous la plume d'un écrivain comme Ḥannā Mīneh. L'écriture de ce romancier a largement contribué et à l'évolution de la prose arabe et à l'évolution de la technique narrative dans le roman syrien et arabe. Bien que la présence de l'auteur soit fortement remarquable dans le récit et qu'elle ampute parfois le texte de son indépendance, l'apport de Ḥannā Mīneh à ce genre littéraire est évident.

LA TECHNIQUE DE L'EXPRESSION DANS L'ÉCRITURE ROMANESQUE DE ḤANNĀ MĪNEH

Soubhi BOUSTANI
[Ṣubḥī BUSTĀNĪ]

Mon intervention propose une approche stylistique de la mise en texte de la fiction chez Ḥannā Mīneh. Proclamé par la critique moderne comme étant le pilier du courant du « réalisme socialiste », Ḥ. Mīneh véhicule, certes, un message social mais il use d'une technique d'écriture qui rompt, à mon avis, avec les règles et les procédés préétablis d'un courant littéraire. Partisan d'une pensée artistique libre, il exploite divers modes d'expressions pour illustrer sa vision du réel. C'est précisément sur la spécificité de cette expression que portera mon approche de l'art romanesque de Mīneh. Elle essaye d'y déceler le fonctionnement du langage et de s'interroger sur l'adéquation entre idéologie et littérarité dans son écriture.

En s'appuyant particulièrement sur la trilogie : *Baqāyā ṣuwar* (1975), *al-Mustanqa'* (1977), et *al-Qiṭāf* (1986), mon analyse aborde les trois parties suivantes :

1- Les personnages de la trilogie appartiennent dans leur majorité à la société paysanne et illettrée. Dans le cadre de la conception du « plurilinguisme » telle qu'elle est développée par Bakhtine, le langage attribué à ces personnages épouse parfaitement leur personnalité et ceci sur les deux axes : paradigmatique et syntagmatique. L'auteur réussit à adopter une langue qui, sans violer la syntaxe, se rapproche étroitement du dialecte. L'orchestration des styles direct, indirect, indirect libre et du monologue est remarquablement distribuée dans le texte. L'usage des temps en alternant accompli et inaccompli, dans le but de théâtraliser l'action, est également bien agencé dans la narration.

2- Dans l'analyse des figures de styles dans les romans, on a souvent évoqué le rapprochement entre le roman réaliste et les figures fondées sur les relations de contiguïté (métonymie, synecdoque ...).

LA TECHNIQUE DE LA RÉMINISCENCE DANS LE ROMAN DE ḪAYRĪ AL-ḎAHABĪ « HIŠĀM QUI TOURNE EN ROND »

Jamal CHEHAYED
[Ǧamāl ŠUḤAYYID]

Henri Bergson distingue deux sortes de mémoire : la mémoire-habitude (basée sur la répétition et le par-cœur), et la mémoire-souvenir (qui est liée au temps éclectique humain et qui reproduit des images, des faits et des sensations vécus dans le passé). C'est plutôt cette deuxième mémoire qui entre en jeu dans ce roman de Ḫayrī al-Ḏahabī.

L'intellectuel Hišām qui vivait en Allemagne avec sa femme Olga et qui avait frappé à mort sa fille Nadia, après l'avoir surprise en flagrant délit d'adultère, revient -déçu de la civilisation occidentale- à Damas et se rend à la maison de ses ancêtres. Dans le grenier de cette maison, il découvre une pierre au parquet ; croyant qu'elle cachait un trésor, il la soulève et voit sortir de la fente les silhouettes et les spectres de sa famille depuis trois générations. C'est alors que le moulin des souvenirs se met à tourner au plus vite, et Hišām de subir le fardeau de tous ces souvenirs, et de perdre son équilibre. Mais cette boîte à Pandore était si sinistre, qu'il fallait la fermer. Hišām est à la recherche d'une histoire familiale pour se mieux comprendre et mieux saisir son milieu social et politique. Cette mémoire composée et complexe lui fait rappeler son enfance et crée en lui un désir ardent de métamorphose et même de métempsycose.

Dans ce roman, l'auteur utilise la réminiscence pour dépasser la linéarité du temps. Les trois mouvements du temps se compénètrent, et s'imbriquent ; ce qui donne à la narration une sensation de fantastique et de cauchmaresque. Outre cela, l'intertextualité devient dans cette optique, plus aisée et plus féconde. Les images absurdes, pleines de délires se répandent dans le corps du texte. La langue, à son tour, allie le clair à l'obscur, et le mystère à la révélation.

La réminiscence devient alors un des signes de l'histoire humaine dans laquelle le lieu et le temps sont réels et irréels à la fois.

Ce roman de Ḫayrī al-Ḏahabī est le roman du ressouvenir par excellence.

militaire. Sa vision romanesque est déjà en place : elle consiste à s'intéresser à son lieu propre, la Syrie, alors que, pour beaucoup d'écrivains, ce pays est une patrie transitoire en attendant une patrie réelle, comme la Grande Syrie ou le monde arabe unifié, où tous les problèmes trouveraient solution. Elle consiste aussi à recourir à un temps non linéaire, construit en colimaçon, avec des va-et-vient continuels entre les différents moments. Cette technique serait-elle due, entre autres causes, à la conviction que tout est déjà écrit dans Le Livre des destins, et que, par conséquent, l'origine contient tout le développement ultérieur ?

AL-KHOJA
[al-Ḫuǧah]

Khayri AL-DHAHABI
[Ḫayrī AL-ḎAHABĪ]

Comment devient-on romancier ? C'est à cette question que répond l'auteur, en s'arrêtant sur les moments charnières de sa vie qui l'ont mené à l'écriture.

Le qalam

Chez la khoja, une dame qui tient une sorte de halte-garderie pour enfants, tout en les initiant à la lecture et à l'écriture, il dérobe un crayon. La terrible punition promise au voleur le met dans un état de panique et de délire. La plume volée est pour lui désormais synonyme de mort.

La lecture

A l'école primaire, il découvre les revues pour enfants, interdites à la maison, qui lui ouvrent le monde des *Mille et Une nuits*. L'interdiction ne fait qu'aiguiser l'intérêt de l'enfant pour ce monde magique pour lequel il sacrifie tout son argent de poche. Un peu plus tard, en même temps que les grands classiques arabes, il le découvrira plus à l'aise dans un rayon dérobé de la bibliothèque de son père. Il fera de la Lampe d'Aladdin l'instrument qui l'aiderait, adulte, à refonder le monde, loin de la pauvreté et de l'injustice.

Cinéma et télévision

Une lucarne sur l'imaginaire occidental. Il passe alors des films (Le siège de Troie) aux traductions d'œuvres littéraires (Conan Doyle, Faulkner, Balzac, Dostoïevski), à l'apprentissage de l'anglais. Il s'éloigne irrévocablement du patrimoine culturel arabe. La défaite de 67, après la guerre de Suez (1956), l'y ramène, déçu qu'il est de la duplicité de l'Occident qui instrumentalise ses propres valeurs.

Le roman

Après plusieurs essais restés inédits, il rédige en quelques semaines son premier roman *Le Royaume des simples*, alors qu'il est au service

humaine où poussent des femmes / vignes largement décrites dans le livre de Lucien. Al-Qazwīnī de son côté parle de Ǧabal Farġāna où poussent des plantes qui ressemblent étrangement aux humains. Ibn al-Wardī évoque dans son ouvrage *Ḫarīdat al-'aǧā'ib wa-farīdat al-ġarā'ib* la même île d'al-Wāq al-Wāq et parle d'arbres dont les fruits sont exactement comme des femmes. On retrouve le même phénomène dans *Sīrat Sayf b. ḏī Yazan.* La présence des fruits / femmes avec lesquelles on peut avoir des rapports sexuels est le thème commun aux quatre ouvrages.

Lucien décrit également dans son ouvrage le nid gigantesque d'un oiseau fabuleux. L'image de cet oiseau, connu sous le nom de *Ṭā'ir ar-Ruḫ* (l'oiseau roc) en arabe est reflétée dans le deuxième voyage de Sindibād à la 530e. nuit de *Alf layla wa-layla.* La même image est reprise dans les autres ouvrages fantastiques. Elle est souvent exploitée pour sauver le voyageur aventurier. Ce dernier s'accroche aux pattes de cet oiseau qui le transporte vers d'autres terres.

La prodigieuse baleine que décrit Lucien est prise pour une île dans la 526e. nuit de *Alf layla wa-layla,* pour une énorme tortue chez al-Qazwīnī.

Il est à noter enfin que Lucien lui-même tient à notifier dans l'introduction de son livre que tout ce qu'il raconte est une pure création de l'imagination et demande à ses lecteurs de ne pas prendre ses récits pour une réalité.

LUCIEN DE SAMOSATE : *HISTOIRE VÉRITABLE* OU LE RÉALISME ET LA FANTAISIE

Khayri AL-DHAHABI
[Ḫayrī AL-ḎAHABĪ]

Une polémique fut engagée dans les années soixante entre les deux hommes de lettres égyptiens, L. ʻAwaḍ et M. Šākir, concernant l'authenticité de *Risālat al-Ġufrān* de Maʻarrī. La question fut de savoir si le sujet de ce livre était l'invention de Maʻarrī ou bien, si on y trouvait l'influence d'autres sources culturelles. La majorité des écrivains se rangèrent à l'époque du côté de Šākir et refusèrent d'admettre aucune opinion remettant en cause l'originalité arabe de cette œuvre. Mais en défendant son point de vue, ʻAwad lança le nom de Lucien. Il précisa que ce dernier était l'auteur d'un ouvrage dans lequel il décrivait un voyage imaginaire au ciel où il rencontrait poètes et philosophes. Dix ans plus tard, un autre historien, Ph. Hitti, parla également d'un écrivain syrien appelé Lucien et évoqua son ouvrage *al-Rabba al-sūriyya* (La déesse syrienne).

Né en 125 dans une famille modeste à Samosate, Lucien ou Lūqā, selon l'appellation syrienne, reçut une culture grecque et écrivit plus de 80 ouvrages. Mais peut-on le considérer comme un écrivain syrien alors qu'il écrivit uniquement en grec ? La réponse vient de l'auteur lui-même quand il déclare à plusieurs reprises dans ses écrits : « Nous les Syriens ». Mais la question la plus importante reste à déterminer l'influence de cet écrivain sur notre culture arabo-islamique.

Dans son livre *Histoire vraie,* Lucien raconte un voyage imaginaire qu'il effectue avec ses amis. Poussés par le désir de découvrir l'autre rive de l'Océan, ils s'embarquèrent au détroit de Gibraltar. Une fois en pleine mer, la tempête les poussa sur une île lointaine où ils vécurent des aventures extraordinaires et rencontrèrent des individus imaginaires. Les œuvres fantastiques arabes comme *Alf layla wa-layla, ʻAǧāʼib al-maḫlūqāt* de Qazwīnī et bien d'autres témoignent de l'influence de cette œuvre. La 758 e. nuit de *Alf layla wa-layla* évoque l'île d'al-Wāq al-Wāq où les arbres ont des fruits comme les têtes des humains. Ce récit rappelle l'île de la Vigne

LA CULTURE EN TANT QUE TECHNIQUE ROMANESQUE

Mamdouh AZZAM
[Mamdūḥ ʿAZZĀM]

Le roman ne tient sa valeur, au premier chef, ni du sujet traité, ni du contenu qu'il délivre, mais de la technique qu'il met en œuvre. A partir de ce constat, l'auteur expose les quatre grandes techniques qu'il a adoptées pour élaborer son œuvre romanesque et notamment *Qaṣr al-maṭar*.

La première, acquise au contact de son grand-père, qu'il tient pour un conteur incomparable, consiste à commencer le récit par la fin : il choisit une scène finale particulièrement frappante pour en faire une sorte de préambuble qui capte l'attention de l'auditeur.

La deuxième, tirée du conte populaire oral, est fondée sur l'imaginaire qui transforme le monde réel en un monde mythique, magique, susceptible de transporter l'auditeur dans un ailleurs, loin des contraintes de la réalité.

Les contes populaires classiques - les *Mille et une Nuits*, les *Siyar* de Sayf b. Ḏī Yazan, de Baybars et de ʿAntara, la Pérégrination des Banû Hilāl - lui fournissent la troisième technique. Elle consiste à investir l'extraordinaire et l'héroïque en vue de créer un monde épique.

Enfin, les données historiques sur le sujet traité lui fournissent un tremplin pour créer son monde fictif. Il ne s'agit pas de relater les faits tels que les historiens les ont consignés ; mais d'en partir pour en faire des évènements uniques, grandioses que seul un fil tenu relie à la réalité.

Ces différentes techniques doivent persuader le lecteur que les personnages de son roman *Qaṣr al-maṭar*, qui a suscité quelques vagues, ne reflètent pas une réalité historique : ils doivent être considérés comme des créations fictives qui “racontent ce que l'histoire ne peut établir”.

TEMPS ET ESPACE
MON EXPÉRIENCE EN ÉCRITURE ROMANESQUE

Fawwaz HADDAD
[Fawwaz ḤADDĀD]

Une scène me vint spontanément à l'esprit et forma, sans doute, la trame de mon premier roman. La scène est la suivante : une femme, à l'entrée d'un magasin dans un vieux souk, regardait fixement une ombre qui bougeait au fond du magasin ; elle échangea avec l'ombre quelques mots avant que celle-ci, une moitié éclairée et une autre dans le noir, ne s'avance vers elle. Qui est cette femme ? Qui est cette ombre devenue homme ? Quels sont les mots qui ont été échangés ? Cette vision m'a semblé être un don de l'imagination et, en signe de reconnaissance, j'ai écrit mon premier roman *Mosaïque*. C'est ainsi d'ailleurs que naissent mes romans : des idées obscures et énigmatiques m'envahissent. Quand je réussis à les déchiffrer, j'écris un roman.

Après mes trois romans : *Mosaïque, Théâtro* et *Ṣūrat ar-riwā'ī*, je suis en mesure de dire que j'écris un roman contemporain, fortement lié au temps et à l'espace sans qu'il en soit dépendant, attaché à l'Histoire sans y être soumis.

À tout cela il faut ajouter mon roman personnel : la famille, l'école, le quartier, l'université, les livres, le théâtre, le cinéma ; les surprises inévitables de la vie : amour et souffrance, voyage et prison, politique et guerre.

Le romancier puise dans la réalité la matière de ses romans. Plus il est fidèle au réel, plus l'imagination lui est favorable. Rien n'est gratuit.

Pour une raison indépendante de ma volonté, Damas est l'espace principal de ma fiction. Plus le sentiment du romancier envers l'espace est fort, plus cet espace lui dévoile ses secrets les plus intimes. C'est ainsi que Damas, libre et insouciante, détachée de tous les événements politiques et militaires, s'est dévoilée à moi.

En insistant sur le pouvoir créateur du romancier et sur l'écriture, je ne peux qu'affirmer la nécessité d'une technique narrative. Mais à l'instar de tous les autres arts, cette technique n'est pas immuable. Elle n'existe que pour être systématiquement dépassée.

Quoi qu'il en soit, notre roman est celui de l'espoir, car le romancier, dans cette région du monde, n'a pas le droit de désespérer.

une vision et est proposée une valeur à la fois intellectuelle et morale. Elle aborde ensuite les problèmes complexes du traitement de l'espace-ville qui n'est pas, à ses yeux, un simple contenant, du temps qui est à la fois collectif et individuel et du lien entre le devenir de ces villes-espace et celui des personnages lequel pose, à son tour, le problème de la dialectique entre destin général et destin individuel.

L'art, ajoute-t-elle, est la réunion des contraires : à la fois projet oublieux du lecteur, ambition prophétique et donc rêve de fusion. Confronté aux contradictions du monde environnant, à la fois juge et parti par rapport aux personnages qu'il crée avec amour, l'écrivain, vise, à travers eux, "à réaliser le désir humain de l'exemplarité", "à parfaire l'imperfection".

Nadia Ḫost conclut sa communication, en donnant sa vision de la modernité. Celle-ci consiste à être conscient des réalités au lieu de s'en détourner, en faisant l'impasse sur un demi siècle de réalisations culturelles humaines.

DE L'ORIENT À L'OCCIDENT : FUSION OU IDENTIFICATION ?

Nadia KHOST
[Nadia Ḫost]

Dans son témoignage, Nadia Ḫost scrute, tout d'abord, la complexité de l'héritage culturel dont elle se sent et se sait le porteur, avant d'aborder quelques uns des problèmes qui se posent à la romancière qu'elle est au niveau des techniques littéraires et des contradictions propres à la littérature, en général. Elle termine, enfin, son intervention, en donnant sa définition de la modernité.

Parmi les éléments de l'héritage culturel figurent, en premier lieu, ceux qui ont contribué à forger sa sensibilité : images et couleurs, voix et bruits, style architectural et espaces sociaux du Damas de son enfance. Viennent s'y ajouter une atmosphère de tolérance où laïcité et religion, cultures arabe et française cohabitent ; les récits de sa mère qui lui font comprendre la notion de *Bilād al-Šām*, les mythes des vieilles civilisations moyen-orientales, les contes et légendes populaires arabes, enfin, la conviction - dont elle énumère les racines - que la femme est l'égale de l'homme. L'ensemble de ces éléments, dit-elle, a contribué à forger sa vision de la nature et des hommes et lui facilite la peinture des lieux et des personnages.

Cet héritage proprement moyen-oriental se trouve enrichi par l'ouverture sur le monde propre à la société syrienne jusque dans les années cinquante, comme en témoigne la variété des livres alors disponibles dans les bibliothèques et les librairies et celle des projets politiques. Les premiers voyages en URSS et en France, joints à la menace qui pèse sur l'identité des villes arabes, sont sans doute à l'origine de ses préoccupations concernant la mémoire historique et architecturale locale ; enfin, sa rencontre avec l'Europe occidentale et orientale qui durera onze ans ainsi que la lecture des écrivains et critiques étrangers lui ont beaucoup appris : entre autres, la nécessité de conserver à une culture et une littérature données leur spécificité ainsi qu'un certain nombre de techniques littéraires.

Car, dit-elle, "ces techniques sont, elles aussi, le miroir de notre esprit". Elle définit ses romans comme une construction à travers laquelle s'affirme

REGARD CRITIQUE D'UN ROMANCIER SUR SON ŒUVRE

Abd al-Salam AL-OUJAYLI
['Abd al-Salām al-'UĞAYLĪ]

Le romancier qui jette un regard critique sur son oeuvre est celui qui est en face de vous. Les autres romanciers ne seront peut être pas d'accord avec ce que je vais dire. Ce que je présenterai n'engage alors que moi.

Dans ce regard critique, j'insisterai sur les points suivants :

Le premier est celui d'accepter de me présenter devant vous, non en tant qu' écrivain mais en tant que critique. Dès le début de ma carrière j'avais la ferme conviction que le rôle de l'écrivain était de produire de la littérature et non pas d'en parler. Cette conviction s'est confirmée avec les années d'autant plus que l'écriture n'est pas, comme vous le savez, ma préoccupation première. L'écriture est pour moi une activité secondaire. Ai-je donc le droit de consacrer le temps libre dont je dispose, pour parler de la littérature au lieu d'en produire ?

Si cette critique touche la forme, d'autres toucheront le fond. Et je désigne par fond mon écriture romanesque.

Je ne dévoile pas un secret si je vous avoue que le roman tel que nous l'écrivons tous est un genre étranger, pris à l'Occident. Les Arabes avaient leur propre art narratif qui est celui des « contes ». Il figure chez eux au deuxième rang après la « poésie ». Cet aveu est l'une de mes autocritiques. En écrivant le roman, je me vois abandonner ce qui est authentique pour pratiquer un genre littéraire qui est celui de l'Autre. Et cet Autre est l'Occident. J'avais déjà évoqué ce point il y a douze ans lors d'une conférence à l'Institut du Monde Arabe à Paris. J'avais déclaré à l'époque, non sans regret, que ma réputation était fondée sur l'écriture d'un genre qui n'est pas celui de mon peuple. Et si j'avais vécu à une autre époque et dans d'autres conditions j'aurais écrit dans un domaine plus authentique et plus en rapport avec mes appartenances.

Il existe une autre critique que je ne détaillerai pas. Je me contenterai de vous rapporter cette parole concernant le Jugement Dernier des écrivains : « Dieu, dit-on, ne jugera pas les écrivains pour ce qu'ils ont écrit, mais pour ce qu'ils n'ont pas écrit ». J'aurai donc des comptes à rendre le jour du Jugement Dernier.

syrien. De même N. Sīrīs et M. ʻAzzām tentent de refondre le lien entre roman et histoire, en reconstruisant l'histoire sociale d'une époque. Mais c'est la tétralogie et *Aṯyāf al-ʻarš* de N. Sulaymān qui représentent un saut qualitatif dans le rapport entre histoire et roman : ces ouvrages sont habités par ce qui change, se renouvelle, les personnages saisis dans leur transformation et l'histoire sociale et politique présentée dans ce qu'elle a de fragmentaire où réel et imaginaire s'entre-mêlent. Il s'agit là d'une re-création dans le cadre de laquelle le romancier assume la fonction de l'historien de l'humanité marginale et de son quotidien.

M. J. Bārūt conclut que le roman syrien n'a pas épuisé toutes les relations possibles entre roman et histoire et envisage les perspectives qu'ouvre le constat de l'interchangeabilité des rôles respectifs de l'écriture historique, y compris référentielle, et de l'écriture romanesque.

LE ROMAN SYRIEN ET L'HISTOIRE : PREMIÈRES INTERROGATIONS

Mouhammad Jamal BAROUT
[Muḥammad Jamāl BĀRŪT]

En se basant sur les travaux de Sollers, Bakhtine et Lukacs, M. J. Bārūt affirme que le roman ne peut être saisi que dans sa transformation, car sa nature fondamentale consiste à évoluer en fonction des changements qui interviennent dans la société. Il procède ensuite à une analyse de l'évolution des rapports entre roman syrien et histoire.

La naissance du roman historique arabe est liée à la dislocation de l'Empire ottoman et à la validation de la conscience nationale. La preuve en est que tous les précurseurs de ce type de roman sont contemporains de cette période et appartiennent donc à la *nahḍa*. Le but de ces auteurs étant par ailleurs la revivification du monde arabe, c'est l'histoire qui contrôle le roman (Zaydān).

La tradition romanesque syrienne étant, de son côté, issue de la *nahḍa*, il convient de retracer la manière dont elle s'est construite. En effet, c'est Arnā'ūṭ qui, avec ses ouvrages sur les débuts de l'Islam, fait ici figure de précurseur. Or, le rapport entre roman et histoire ressemble chez cet auteur à celui défini pour la *nahḍa*, même si Arnā'ūṭ tente, dans *Sayyid Qurayš*, de dépasser l'histoire vers l'historique, en reconstituant l'étape historique en cause.

Depuis lors, le lien entre roman et histoire constitue la caractéristique la plus saillante du roman syrien, encore que celui-ci ait cherché à dépasser la conception de la *nahḍa*, en partant du réalisme pour construire ce lien. C'est notamment le cas dans les biographies historiques dont le cadre sont l'histoire ottomane tardive, le mandat, l'indépendance et la période qui a suivi celle-ci. Le monde romanesque y prend essentiellement appui sur l'histoire référentielle, le but étant de fournir une vision différente de la vision officielle, sans toutefois transgresser la réalité historique. Du coup, narration historique et narration romanesque intervertissent leurs rôles, le roman contrôlant l'histoire. Il en résulte un roman de type nostalgique (Ḏahabī, Ḥaddād) qui a pour fonction la récupération de l'histoire de l'espace

de son contexte religieux précis et exploite comme un élément artistique. En effet, la personne qui est morte assassinée et qui renaît pour être tuée à nouveau renvoie à la fois à la mort toujours victorieuse et à la résistance persistante contre la mort. Par ailleurs, le mort-vivant vit conjointement dans deux temps : un temps mythique et un temps historique, ce qui impose l'invention d'un langage conforme aux temps dont on parle et qui vise à exprimer l'obscure quête d'une vérité inaccessible. Il est donc tantôt ouvert sur les événements quotidiens et comme tel linéaire, tantôt ciblé sur des temps discontinus et comme tel métaphorique. Il pose ainsi le problème du rapport du roman et de l'histoire. Si celle-ci est une certitude dans le discours de l'historien, elle n'est jamais qu'une probabilité dans celui du romancier. L'histoire de l'historien part du document derrière lequel l'homme disparaît ; le romancier part de l'homme, car son objet est le sens de l'existence et non telle victoire ou telle défaite. Le texte mêle donc un langage transparent et un langage épaissi lorsque sont abordées des données à signification instable. Le romancier établit ainsi une distance entre lui-même et l'histoire dont il révèle certains aspects tout en occultant d'autres. Le sens s'avère de ce fait osciller sans cesse entre certitude et incertitude, il se caractérise par le clair-obscur et l'interrogation, exprimant de la sorte la quête existentielle d'un sens perdu, chassant les certitudes de l'historien et valorisant le probable. Comme tout travail créateur, *Qaṣr al-maṭar* contient ainsi deux discours contradictoires : le discours de l'art défait, mais debout, et le discours du despotisme victorieux, mais sans visage. Il invite les esprits fatigués à secouer leur poussière.

de compte, le château ne relève du temps de personne : ni du temps du colonisateur qui part, abandonnant le château aux vents et aux rats ; ni de celui de l'artiste qui, une fois construit le château, disparaît ; ni du temps aveugle du despote lequel possède sa propre forteresse. Ces trois temps se fondent en un temps étrange qui donne au créateur un moment de liberté, tout en demeurant celui du despotisme. Le château témoigne ainsi de la vanité de l'histoire puisqu'un despote s'y installera un jour, alors même que le nom de l'artiste aura été oublié. Il témoigne aussi de l'échec à la fois de l'artiste et du combattant, puisqu'après la création et après la bataille, tout retombe dans le silence, redevient comme avant. Il existe, par ailleurs, dans le roman un lien entre l'art, l'avenir et la femme qui est présente comme mère, soeur, épouse et amante. Elle est porteuse de l'avenir et de valeurs fécondes, telles que la générosité, la tolérance, la patience, le courage, le travail. Mais malgré sa magie, *Ṯaniyya* est simplement une belle idée qui passe et s'éteint. En revanche, l'art défie le temps et, par sa résistance, témoigne de la vanité de l'histoire.

Enfin, la structure du roman se caractérise par la tension entre l'écriture et le sujet traité. D'un côté une société stagnante qui multiplie des histoires qui se ressemblent et s'alignent dans un temps homogène et fermé, comme s'il s'agissait d'une seule et même histoire de meurtre et de pauvreté. La *ḥikāya* est basée sur la ressemblance, sur l'imitation ; produite par une société fermée, elle ne raconte pas des destins d'hommes, mais la vie (*sīra*) du destin où tous les devenirs se ressemblent. La structure de la ḥikāya reproduit la structure sociale et un temps cyclique qui tourne en rond.

De l'autre, une écriture pleine de mouvement où la stagnation de la société est, par contraste, confrontée au dynamisme de l'art. La famille des tailleurs de pierres donne à 'Azzām l'occasion de confronter masque et visage, *ḥikāya* et *qiṣṣa*, temps clos et temps ouvert, l'organique et l'artistique, temps mort et temps de l'histoire. Face aux masques, on a des personnages-visages avec leur vie spirituelle, leurs souvenirs, leur manière de parler. Des personnages libérés du pouvoir de la coutume qui créent leurs propres histoires qui ne sont pas de l'ordre de la répétition. C'est donc par l'écriture que le romancier contrecarre la société stagnante, confrontant despotisme et art. *Qaṣr al-maṭar* réfute le temps du despotisme, il conteste l'immobilité par le changement, l'interprétation unique par des interprétations multiples.

Les oppositions ainsi tissées se trouvent consolidées par un facteur technique qui est l'exploitation par 'Azzām de la métempsycose qu'il dégage

partir du changement. L'homme naturel ne voit dès lors que ce que la coutume l'autorise à voir, il chasse les événements historiques, parce qu'il est incapable de les voir. L'occupation française n'est ainsi vécue que comme une parenthèse au terme de laquelle les paysans du *Ǧabal al-'Arab* retournent au sein de la nature.

Qaṣr al-maṭar distingue donc deux types de temps : le temps extérieur, lié à la lutte patriotique, et un temps stagnant, incarné par un pouvoir oppresseur. Kanǧ qui a hérité la *mašyaḫa* des *Āl Ḥamdān* s'appuie sur la coutume qui donne au permis et à l'interdit la forme d'une loi naturelle. Son visage est celui de ses ancêtres, un masque qui, tout en le rattachant à des racines sacrées, constitue la négation de son être propre. Pour peu qu'il enlève ce masque, il s'avère être sans visage. Aussi, le despote ne saurait-il enlever le masque dont il demeure l'esclave ; prisonnier d'un pouvoir vengeur, il se voit obligé de couper toute tête qui dépasse. Il est à la fois faux dieu et vrai loup, incarnation du temps-destin (*dahr*) ou dieu païen, stérilité qui vainc la fertilité. Son destin est le pouvoir, c'est-à-dire négation de l'amour et du vrai courage, inversant le premier en haine et faisant du second une simple compétence à tuer et non la disposition à épouser une cause.

Face aux *Āl Ḥamdān*, les *Āl Faḍl* incarnent le pouvoir d'une vie ouverte sur le changement, et c'est pour cette raison que Kanǧ les persécute. Ils ne sont installés dans le pays que depuis soixante-quinze ans et ne sont pas paysans, mais tailleurs de pierres : ils construisent des maisons et, de ce fait, maîtrisent la nature, tandis que le despote maîtrise les hommes et détruit les maisons. Entre le despote et les artisans, les oppositions sont légion : à un temps fermé répond un temps ouvert, à l'espace clos de la forteresse entourée de gardiens une maison ouverte sur le ciel, dépourvue de gardiens et pleine de verdure. Par le chant et les fleurs, la famille rend même vie au désert où elle se retire sur ordre du despote. Il s'agit donc d'un choc entre la vie du pouvoir et le pouvoir de la vie, d'un face-à-face tragique entre l'ordre et une liberté hors ordre, entre une peur victorieuse et un courage défait, bref, entre un conservatisme aux racines profondes et une volonté de renouvellement qui échoue. La tragédie vécue par les *Āl Faḍl* est celle de la naissance de l'histoire vivante à une époque habitée par la mort. Leur échec est celui de l'histoire.

Le roman transforme l'histoire en une sorte d'énigme qui réside dans le fait qu'une famille qui combat le despotisme et le colonialisme construit pourtant un château - le *Qaṣr al-maṭar* - au service du spoliateur. Or, en fin

« QAṢR AL-MAṬAR » OU L'HISTOIRE VAINCUE PAR LE DESPOTE VICTORIEUX

Faysal DARRAJ
[Fayṣal DARRĀĞ]

En se basant notamment sur les travaux de Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss et Ricoeur, Fayṣal Darrāğ analyse successivement deux romans de Mamdūḥ 'Azzām, *Mi'rāğ al-mawt* et *Qaṣr al-maṭar*, l'essentiel de l'article étant consacré à ce dernier roman.

Mi'rāğ al-mawt est formé de deux histoires entre lesquelles le lien s'établit par le biais de la mort. La première de ces histoires est celle d'une femme révoltée qui aspire au changement ; la seconde celle d'humains enchaînés à leurs coutumes (*'ādāt*) lesquelles fondent également le pouvoir du despote et se situent hors du temps. La structure du roman est ainsi basée sur une série d'oppositions binaires dont la plus fondamentale est celle entre, d'une part, la masculinité liée à la coutume et au pouvoir et, de l'autre, la féminité et son désir d'un temps différent qui contredise le pouvoir, la coutume, la mort, sans réussir à réaliser ce désir. 'Azzām en fait une métaphore à travers laquelle se lit l'immobilisme d'une société qui vit en dehors de l'histoire.

Qaṣr al-maṭar, quant à lui, se présente comme une roman plus complexe. En apparence, il s'agit de la lutte des Syriens contre les Français pendant les années vingt. Mais en profondeur, ce qui est en cause, c'est l'essence du pouvoir despotique. Ce pouvoir est lié à la nature dans le cadre de laquelle le fort a pouvoir sur le faible et qui se caractérise par un temps sans mémoire ou encore une mémoire hors du temps. L'instauration de ce pouvoir commence par un meurtre et se trouve confirmé par un coït, tous deux ritualisés, si bien que le nouveau pouvoir n'est jamais que la répétition du meurtre et du coït primordiaux. Mort et sexe ont donc partie liée et l'homme en sa qualité de créature naturelle réunit la force du taureau et les pulsions sexuelles du bouc. Régie par la tyrannie de la coutume, la collectivité vit dans un temps biologique, c'est-à-dire caractérisé par la répétition et la stagnation, car le temps historique ne saurait émerger qu'à

vers les destins qui lui conviennent. Le roman, lui, se transforme en un simple exercice de style dont la signification se soutient elle-même et se trouve coupée de la vie, de la réalité, de la société.

'A.R. 'Īd procède ensuite à une analyse du roman de Ḥaydar Ḥaydar *Walīma li-'a'šāb al-baḥr* lequel réunit, à son avis, l'ensemble des caractéristiques énoncées dans l'exposé théorique qui précède : rhétorique, éloquence en ce qui concerne le style ; sentimentalisme lyrique ; despotisme du "je" de l'auteur et donc univocité. Sont abordés successivement les relations entre l'écrivain et le héros ; celles entre discours et action ; la problématique de l'espace, celle de la prédominance de l'idéologie qui présente le monde comme une métaphore de la pensée, le problème de la langue. Un long passage est ensuite consacré à l'analyse du chapitre "L'apparition de Léviathan" dont 'A.R. 'Īd reconnaît la beauté, mais qui, selon lui, n'ajoute au roman aucun élément structurel. Enfin, un dernier passage est consacré à la manière dont Ḥaydar Ḥaydar traite le temps.

La communication se termine sur un rappel de quelques préceptes aristotéliciens concernant la tragédie et sur un mot de Caldwell : le roman n'est pas un art du discours, mais un art de la scène et de la construction.

LES RACINES CULTURELLES DU COURANT LYRIQUE COMME OBSTACLE AU DÉVELOPPEMENT DE LA TECHNIQUE DU ROMAN SYRIEN

Abd al-Razzaq ID
['Abd al-Razzāq 'ĪD]

'A.R. 'Īd distingue, dans le langage, deux faces : l'une subjective, l'autre objective. Il relie la première à la structure instinctive de l'être et la seconde à la perception, puis articule cette opposition à celle entre poésie et roman, telle qu'elle a été définie par Caldwell. Alors que la poésie résulte de la face subjective du langage, le discours romanesque, lui, prend sa source dans le monde sensible, commun aux hommes, et réalise, à travers les scènes, événements, dialogues et relations spatio-temporelles, un équivalent objectif de la structure sociale et historique. Le style romanesque de son côté est l'équivalent esthétique de la plurivocité.

Or, l'héritage rhétorique arabe constitue un obstacle au développement de la technique dans le roman syrien lequel demeure prisonnier d'un sentimentalisme lyrique et subjectif qui le rend incapable de rendre compte de la multiplicité des voix sociales et culturelles. L'idéologie, quelle qu'en soit le contenu, y précède l'expérience et le texte se structure en harmonie avec les concepts en cause au lieu que ce soit l'inverse.

Les racines de cette particularité sont à chercher non pas chez Francis Marrāš, mais chez Ǧubrān. Après avoir opposé la poéticité lyrique des *Bilād al-Šām* au prosaïsme narratif de l'Egypte, l'imaginaire mythique obscurantiste au rationalisme moderne, 'A.R. 'Īd affirme que le courant lyrique dans le roman syrien est dû aux structures sociales de la Syrie qui sont, contrairement à ce qui se passe en Egypte, basées sur la ruralité : en effet, les fondateurs du roman égyptien sont d'origine citadine, leurs pendants syriens sont, eux, d'origine rurale. L'héritage lyrique n'entrant pas en conflit avec les structures sociales, le discours poétique l'emporte sur le discours romanesque et conduit à une sorte de despotisme du "je", à l'univocité. Le romancier apparaît dès lors comme un Dieu créateur qui n'accepte pas d'associés (*širk*) et crée une humanité que sa volonté conduit

RÉSUMÉS

En guise de conclusion, nous nous contenterons de souligner que la très grande plurivocité qui caractérise les Actes de ce colloque n'a pas empêché les chercheurs d'aboutir, en fin de compte, à des résultats convergents.

Heidi Toëlle
Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

3.3. L'analyse du discours littéraire : écriture et intertextualité

S'interrogeant sur le rapport entre discours de l'histoire et discours romanesque, Muḥammad Jamāl Bārūt montre que cette relation n'est pas univoque et qu'elle s'est même inversée depuis la *nahḍa :* dans le but de fournir une vision, différente de la vision officielle, l'histoire est désormais mise au service du roman et non l'inverse. C'est le cas dans les romans de al-Ḏahabī et de Ḥaddād, où il s'agit de re-écrire l'histoire de l'espace syrien, dans ceux de Sīrīs et de 'Azzām qui reconstruisent l'histoire sociale d'une époque et dans ceux de Nabīl Sulaymān où le romancier se fait l'historien de l'humanité marginale et de son quotidien.

Se demandant, lui, comment un certain nombre de motifs que l'on retrouve aussi bien dans la littérature savante que dans les contes et romans populaires ont cheminé à travers les siècles et sont ainsi parvenus jusqu'à nous, Ḫayrī al-Ḏahabī émet l'hypothèse que l'une des sources culturelles dans lesquelles ils ont été puisés est *l'Histoire vraie* de Lucien de Samosate qui se disait syrien. On pourrait ajouter que Lucien, lui-même, a déjà puisé dans un imaginaire dont les origines remontent aux vieux mythes indiens, iraniens et grecs.

Kātiā Zaḫariyyā essaie de rendre compte de la lecture qu'une médiéviste peut faire d'un roman contemporain comme *Turāb al-Ġurabā'* de Fayṣal Ḫartaš. Elle étudie la permanence dans ce texte d'un certain nombre de techniques d'écriture et de thèmes déjà présents dans la prose ancienne, telles que la présentation du discours transmis ou l'intégration de citations poétiques et coraniques dans un texte en prose ou encore l'utilisation de la forme comme élément de signification, tout en montrant la transformation que l'auteur, en les intégrant dans son roman, leur fait subir.

Heidi Toëlle, enfin, part en quête des racines de la relation qui lie les héros de Ḥannā Mīneh à la femme en sa qualité d'amante. Elle montre que derrière cette relation se profile le concept de murū'a, notamment tel qu'il a été défini dans les romans dits populaires. Les héros ont dès lors une conception traditionnelle des rapports entre les deux sexes, conception qui se trouve cependant subvertie par la valorisation positive de certains types de femmes ainsi que par celle de certaines formes de liens amoureux que l'on peut qualifier de hors normes.

caractérise par l'imitation et la seconde par l'ouverture au renouvellement. La première reflète une société stagnante, proche de la nature et dominée par la coutume (*'āda*), elle-même productrice d'un pouvoir despotique et sacralisé, masque qui nie l'histoire (Kanǧ et les Āl Ḥamdān) ; la seconde reflète des personnages vivants, visages individualisés, ouverts sur l'histoire - les Āl Faḍl - et, en leur qualité de bâtisseurs, proches de l'artiste. Dans ce cadre, la métempsycose, débarrassée de son contenu idéologique et religieux, symbolise contradictoirement à la fois la mort toujours victorieuse et la résistance persistante contre la mort. Le roman se présente ainsi comme un texte qui interroge l'histoire, chassant les certitudes et valorisant le probable et exprime la quête existentielle d'un sens qui à jamais se dérobe.

Ṣubḥī Bustānī, s'appuyant, de son côté, sur une analyse stylistique de la trilogie autobiographique de Ḥannā Mīneh, bat en brèche le qualificatif de "réalisme socialiste" que l'on n'a cessé d'accoler à l'oeuvre de ce dernier. Se caractérisant par la recherche de l'équilibre entre plurivocité et univocité dont l'opposition surgit à travers la variété des techniques d'expression, que celles-ci relèvent du lexique, de la syntaxe ou des figures poétiques, la trilogie ne vise pas à transcrire le réel, mais à nous en transmettre une vision particulière - celle du romancier.

Enfin, dans son analyse du roman *Arḍ al-Siyyād* de 'Abd al-Salām al-'Uǧaylī, Eric Gauthier met l'accent sur la manière dont l'auteur y traite les transformations sociétales et la menace qu'elles font peser sur le patrimoine historique et culturel arabe, bédouin et citadin, ainsi que sur les traditions sociales, tous valorisés positivement à la fois par le héros et par l'auteur. Il s'agit donc là aussi d'une vision du réel, propre au romancier, lequel met l'accent sur la relation dialectique entre un passé qui résiste aux transformations et un présent qui, peu à peu, s'impose.

Toutes ces interventions ont donc démontré qu'aucun roman n'est jamais - ni ne vise à être - le simple reflet de la réalité et que l'effet de sens de réel, susceptible de se dégager de certaines oeuvres, peut être obtenu par des moyens très divers, relevant tantôt de la forme de l'expression, tantôt de celle du contenu, tantôt des deux à la fois. D'autres contributions se sont, elles, plus particulièrement attachées à dégager les relations, elles aussi complexes, qui se nouent entre les textes, notamment à l'intérieur d'une seule et même culture, autrement dit, se sont placées du point de vue du problème de l'intertextualité, également soulevé, comme nous l'avons vu, par 'Abduh 'Abbūd.

de refléter la réalité dans tous ses détails, sauf à se muer en discours historique. Tout au plus peut-il éclairer certains aspects de celle-ci, en combler les lacunes et proposer ainsi à son lecteur un monde nouveau.

C'est précisément la complexité et la variété de la relation entre discours littéraire et réalité du monde, d'une part, et celle du rapport dialogique entre les textes, de l'autre, que les autres contributions mettent en relief.

3.2. L'analyse du discours littéraire : écriture et réalité

Buṭros Ḥallāq, dans son analyse de *Fuqahā' al-ẓalām* de Salīm Barakāt, étudie ainsi les racines culturelles et les techniques narratives qui sont à l'origine de l'effet de sens de réalité produit par ce roman. Il constate que l'ancrage dans un lieu particulier - le milieu kurde du Nord de la Syrie - joint à l'analyse des mécanismes sociaux qui le caractérisent, d'une part, et l'alternance réitérée du vraisemblable et d'un certain type de fantastique, de l'autre, permettent à l'auteur de dépasser le particulier vers le général et de mettre de la sorte en relief les travers de ce monde.

Dans son étude sur le roman de Hānī al-Rāhib, *Rasamtu ḫaṭṭan fī al-rimāl*, Ḥassān 'Abbās, en se penchant sur la technique narrative de l'auteur, aboutit à une conclusion analogue à celle de Buṭros Ḥallāq. Il montre que les huit niveaux narratifs et le traitement du temps mis en place par le romancier permettent à celui-ci de synchroniser passé et présent, grâce notamment à des télescopages, et de conférer par là même à certains personnages un don d'ubiquité. Al-Rāhib réussit ainsi à créer un type de temps qui est celui-là même qui caractérise aussi le monde contemporain à l'ère d'Internet.

Ğamāl Šuḥayyid analyse, lui, la fonction de la mémoire dans le roman *Hišām wa-al-dawarān fī al-makān* de Ḫayrī al-Ḏahabī qu'il qualifie de "roman du ressouvenir par excellence". Le souvenir, envahissant et douloureux au point de menacer l'équilibre psychologique du sujet, y conduit à des métamorphoses et des métempsycoses qui brisent la linéarité du temps, faisant ainsi s'interpénétrer les époques et les personnages eux-mêmes. Le romancier réussit ainsi à créer un monde à la fois fantastique et cauchemardesque qui dépasse le réel.

Fayṣal Darrāğ montre la dialectique sous-jacente à *Qaṣr al-Maṭar* de M. 'Azzām qui consiste en la mise en place de deux types de structures narratives, celle de la *ḥikāya* et celle de la *qiṣṣa*, dont la première se

qui cantonne le roman syrien dans la simple reproduction du réel conduit à l'intervention directe du politique (al-Ḫaṭīb) et à la prédominance des concepts idéologiques sur l'expérience ('Īd) ; ou, au contraire, un imaginaire mythique qui s'oppose comme tel au rationalisme moderne ('Īd) ; enfin, la quasi-absence d'une vision du monde cohérente (al-Ḫaṭīb). L'ensemble de ces travers que 'Abd al-Razzāq 'Īd tente d'étayer par une analyse de *Walīma li-a'šāb al-baḥr* de Ḥaydar Ḥaydar serait, par ailleurs, le reflet de la réalité sociale syrienne. Plus ou moins théorisé et puisant tantôt dans la sociocritique, tantôt dans diverses théories linguistiques et littéraires, tantôt dans les deux à la fois, ce discours critique est contredit, du moins en partie, par les témoignages des écrivains eux-mêmes et, comme nous le verrons, par le discours de l'analyse.

3. Le discours de l'analyse

Deux des intervenants se sont attachés, de manière explicite pour le premier, de façon plus implicite pour le second, à analyser un certain type de discours critique. L'une ou l'autre des problématiques qu'ils soulèvent - celle de l'intertextualité et celle du rapport entre réalité et littérature - sont par ailleurs sous-jacentes à l'ensemble des autres contributions. Aussi nous a-t-il paru utile de faire, en premier lieu, état de ces deux communications.

3. 1. L'analyse du discours critique

'Abduh 'Abbūd constate que certain discours critique - en l'occurrence celui qui reproche aux romanciers les influences étrangères qu'ils auraient subies - conduit à stériliser le dialogue entre critiques et romanciers. S'appuyant sur l'analyse des racines culturelles, étrangères et arabes, de *Firdaws al-ǧunūn* de A. Y. Da'ūd, il montre que celles-ci ne sont jamais reprises telles quelles, mais qu'elles font de la part du romancier l'objet d'un examen critique et sont mis au service de son projet propre. Il faudrait donc envisager les influences étrangères et les racines culturelles du point de vue de l'intertextualité, c'est-à-dire du point de vue de la relation dialogique entre les textes et les cultures.

En se basant sur l'analyse de quelques aspects pertinents du roman *Qaṣr al-maṭar* de Mamdūḥ 'Azzām, Qāsim Muqdād aborde, lui, la problématique de la relation entre réalité et littérature. Le roman, rappelle-t-il, relève de l'imaginaire et ne fait jamais que reconstruire le réel dans un but plus proprement esthétique. Aussi, est-il, comme tel, incapable

seulement à travers la lecture de romans, mais parfois aussi à travers le cinéma et la télévision. Cette rencontre avec l'imaginaire occidental a été perçue par les écrivains comme une ouverture, comme un élargissement de l'horizon et leur a permis en retour de jeter un regard neuf sur leur propre culture, de mieux en apprécier les spécificités et, pour certains d'entre eux, de prendre conscience de la nécessité de travailler à la conservation de celles-ci.

En ce qui concerne les techniques narratives, le discours des romanciers est marqué majoritairement par l'absence d'une théorisation rigide. La plupart d'entre eux considèrent que ces techniques sont fonction du sujet abordé, qu'elles se transforment sans cesse et qu'elles sont donc appelées à être toujours dépassées. Par ailleurs, il leur importe peu qu'elles soient perçues comme traditionnelles ou novatrices, le problème n'étant pas la soumission à des modes, mais l'adéquation des techniques au projet du romancier. Il n'en reste pas moins que des préoccupations prioritaires se dégagent des différents témoignages : il s'agit du traitement de l'espace et de celui du temps, qui figurent loin devant les problèmes posés par les personnages, ainsi que du rapport entre monde réel et monde imaginaire. Enfin, un seul intervenant - et est-ce un hasard, si c'est une romancière ? - pense qu'il appartient au roman de proposer au lecteur une vision du monde et des valeurs et que l'une des fonctions de la littérature est de permettre à l'écrivain, immergé qu'il est, à l'instar des autres humains, dans les contradictions du monde, à en parfaire l'imperfection.

A ces témoignages de romanciers viennent se confronter deux types de discours : le discours de la critique et le discours de l'analyse, ce dernier portant soit sur le discours critique lui-même, soit - et c'est là la majorité des cas - sur un ou plusieurs romans.

2. Le discours de la critique

En des termes différents, mais convergents Muḥammad Kāmil al-Ḫaṭīb et 'Abd al-Razzāq 'Īd reprochent au roman syrien de puiser aux racines des livres religieux, de la poésie et de la rhétorique traditionnelles et de continuer d'écrire une langue très éloignée de la langue quotidienne et de celle de la littérature populaire. Plusieurs autres travers en découlent à leurs yeux : l'univocité du discours romanesque syrien qui s'oppose, selon eux, à la plurivocité propre au roman, lui-même considéré comme un genre littéraire censé refléter une société démocratique ; une absence d'imagination

à ce que s'engage une discussion scientifique sereine autour des problématiques proposées, mais ils vont aussi au public qui, par sa présence continue tout au long de ces deux journées et par les questions pertinentes qu'il a soulevées, a témoigné de l'intérêt qu'il portait aux recherches sur la littérature syrienne et à cette littérature, elle-même.

Mais venons-en au contenu de ces Actes de colloque. Doyen de la rencontre, 'Abd al-Salām al-'Uğaylī ayant fait remarquer que le discours de la création avait préséance sur celui de l'analyse et de la critique, c'est aux romanciers et à leurs témoignages que nous réserverons la première partie de cette synthèse.

1. Le discours de la création ou les témoignages des romanciers

Quand ils abordent le problème des racines culturelles de leurs romans, les écrivains soulignent, tous, fût-ce sur le mode antiphrastique et ironique, l'importance de la dette qu'ils ont à l'égard de l'héritage littéraire et culturel du Proche-Orient dont ils s'accordent pour reconnaître qu'il a dès l'enfance forgé leur imaginaire et leur sensibilité. Parmi ces legs du passé, la littérature populaire de langue arabe, orale ou écrite, occupe la première place, suivie de près des légendes et récits mythiques proche-orientaux et loin devant le patrimoine religieux et la littérature classique. A cet héritage plus proprement littéraire et mythique vient s'ajouter le milieu culturel ambiant qui a contribué, à son tour, à forger leurs sensibilités : les spécificités architecturales et donc un certain mode d'agencement de l'espace, les propriétés de la nature, les bruits, les couleurs et les odeurs - bref, le monde sensible - en même temps que les rites sociaux et le caractère multiculturel et multiethnique de la société syrienne font partie de ce que l'on pourrait appeler le terreau dont les romanciers affirment s'être nourris.

A ces racines plutôt euphorisantes qui plongent au plus profond de l'histoire collective et du vécu individuel viennent se superposer les éléments dysphoriques de l'histoire contemporaine de la région, du pays et des individus. Les défaites du monde arabe qui ont ponctué la seconde moitié du 20ème siècle ont eu un impact, parfois dramatique, sur les auteurs, d'autant plus qu'elles venaient douloureusement contredire à la fois les exploits de leurs héros littéraires préférés et le discours mystificateur qui avait un temps camouflé ces défaites en victoires.

Sur ces racines culturelles du terroir vient se greffer la littérature occidentale, découverte au cours de l'adolescence ou à l'âge adulte, non

PRÉSENTATION *

Le présent volume regroupe les textes d'un colloque qui s'est tenu à l'Institut français d'Etudes Arabes de Damas en mai 2000 sur le thème "Racines culturelles et rénovation des techniques narratives dans le roman syrien contemporain". Co-organisé par l'IFEAD et l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, il a réuni pendant deux journées une quinzaine de chercheurs syriens et français ainsi que neuf romanciers syriens venus apporter leur témoignage de créateurs.

Avant de présenter dans les pages qui suivent les textes réunis dans ce volume, nous tenons, en premier lieu, à remercier tous ceux qui ont contribué à assurer le succès de cette rencontre franco-syrienne.

Nos remerciements vont, tout d'abord, à Monsieur 'Alī al-Qayyim, Vice-Ministre de la Culture qui a bien voulu témoigner de l'intérêt que son Ministère portait à ce type de manifestation scientifique, en venant inaugurer le colloque, et à M. le professeur Dominique Mallet, directeur de l'IFEAD qui a fait de même, en acceptant de mettre à notre disposition les locaux de l'Institut ainsi que les moyens financiers nécessaires à la tenue de la rencontre et à la publication du présent ouvrage.

Nos remerciements vont ensuite à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle et, plus particulièrement, à l'équipe d'accueil 1743 *(Centre d'études arabes et de l'Orient contemporain)* qui a financé l'une des missions indispensables à la mise en place conjointe du programme du colloque, ainsi qu'aux membres du comité d'organisation - Sarab Atassi, Nadine Méouchy, Suhayl Chebat, Hassan Abbas - et de la cellule de publication qui, au sein même de l'IFEAD, nous ont aidé de leurs conseils et nous ont apporté leur soutien en vue de la réalisation concrète du colloque et du présent volume.

Nos remerciements vont, enfin, aux participants, chercheurs et romanciers qui ont répondu à notre invitation et dont la contribution a permis

---

*. Pour des raisons pratiques, nous avons à la fois conservé l'orthographe usuelle du nom des auteurs et transcrit ce nom dans la translittération internationale, utilisée par ailleurs dans l'ensemble des textes.

INSTITUT FRANÇAIS D'ÉTUDES ARABES DE DAMAS

LE ROMAN SYRIEN CONTEMPORAIN

Racines culturelles et rénovation des techniques narratives

Actes du colloque
26-27 mai 2000

Coordonné par
Jamal CHEHAYED et Heidi TOËLLE



DAMAS
2001

Tableau de la couverture : *Sara Shamma*
Photos : *Dominique Mallet*

l'Institut Français d'Études Arabes de Damas
B.P. 344 - Damas - Syrie
Téléphone : (963 11) 33 30 214
Télécopie : (963 11) 33 27 887
internet : www.univ-aix.fr/ifead
courriel : ifead@net.sy

Cet ouvrage a été composé par la cellule des publications
de l'Institut Français d'Études Arabes de Damas,
photogravé par Al-Charif Centre
et achevé d'imprimer par Alef-Ba Al-Adib

(imprimé en Syrie, novembre, 2001)

P.I.F.D. 193
ISBN 2-901315-69-0

LE ROMAN SYRIEN CONTEMPORAIN

Racines culturelles et rénovation des techniques narratives

Institut Français d'Études Arabes de Damas

LE ROMAN SYRIEN CONTEMPORAIN

Racines culturelles
et rénovation des techniques narratives

Actes du colloque
26 - 27 mai 2000

Coordonné par
Jamal CHEHAYED
et Heidi TOËLLE

2001